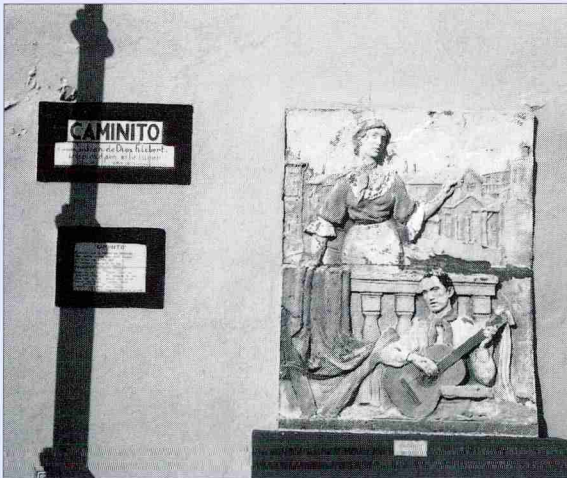


BIBLIOTHECA
IBERO-AMERICANA

VERVUERT

Michael Rössner (ed.)

***“¡Bailá! ¡Vení! ¡Volá!”
El fenómeno tanguero y la literatura***



Michael Rössner (ed.):
“¡Bailá! ¡Vení! ¡Volá!”
El fenómeno tanguero y la literatura



BIBLIOTHECA IBERO-AMERICANA

Publicaciones del Instituto Ibero-Americano

Fundación Patrimonio Cultural Prusiano

Vol. 79

BIBLIOTHECA IBERO-AMERICANA

Michael Rössner (ed.)

**“¡Bailá! ¡Vení! ¡Volá!”
El fenómeno tanguero
y la literatura**

Actas del coloquio de Berlín,
13 - 15 de febrero de 1997

VERVUERT · IBEROAMERICANA · 2000

Die Deutsche Bibliothek - CIP-Einheitsaufnahme

“¡Bailá! ¡Vení! ¡Volá!” El fenómeno tanguero y la literatura :
actas del coloquio de Berlín, 13 - 15 de febrero de 1997 /

Michael Rössner (ed.). -

Madrid : Iberoamericana ; Frankfurt am Main : Vervuert, 2000

(Bibliotheca Ibero-Americana ; Vol. 79)

ISSN 0067-8015

ISBN 84-95107-81-3 (Iberoamericana)

ISBN 3-89354-579-4 (Vervuert)

Depósito Legal: Z-2357-2000

© Iberoamericana, Madrid 2000

© Vervuert Verlag, Frankfurt am Main 2000

Reservados todos los derechos

Diseño de la portada: Michael Ackermann

Ilustración: Fotografía de Angela Scheerer

Composición: Anneliese Seibt, Instituto Ibero-Americano

Este libro está impreso íntegramente en papel

ecológico blanqueado sin cloro.

Impreso en España.

Imprime: INO Reproducciones S.A.

ÍNDICE

<i>Prefacio. Por Michael Rössner</i>	7
--	---

Introducción: Tango y literatura

Michael Rössner: <i>Literatura y cultura popular: sobre la relación entre tango y literatura</i>	11
--	----

Tango y arte dramático (teatro – film)

Javier G. Vilaltella: <i>Tango y bolero: apuntes sobre un discurso (no) melodramático</i>	27
Ana María Cartolano: <i>“Nostalgia de las cosas que han pasado”. Presencia del tango en el teatro argentino de las últimas cuatro décadas</i>	43
Sonia Alejandra López: <i>La operita “María de Buenos Aires”</i>	61
Michael Rössner: <i>El papel de la canción en las comedias. Del teatro en torno al 1900 a las películas de Gardel</i>	73

Las letras de tango en el contexto de la lírica rioplatense

Horacio Salas: <i>El tango como reflejo de la realidad social</i>	89
David Lagmanovich: <i>Las letras de tango en el sistema literario argentino posterior al Modernismo: continuidad y ruptura</i>	103
Blas Matamoro: <i>La familia del tango</i>	123
Noemí Ulla: <i>Las letras de los tangos: préstamos, parodias y reescrituras</i>	133

El tango como tema y material de la literatura latinoamericana

Diana García Simon: “Boquitas pintadas”: <i>el tango más hermoso del mundo</i>	147
Dieter Reichardt: <i>La purificación del tango</i> : “Tangos”, por Enrique González Tuñón	157
Eduardo Romano: <i>Algunas observaciones</i> <i>sobre letristas y poetas en el lapso 1915-1962</i>	175

Nuevas tendencias e imágenes del tango

Scarlett Winter: “¡Bailá! ¡Vení! ¡Volá!” <i>El tango como comunicación y juego</i>	193
Monika Elsner: <i>El diálogo de los pies</i> . <i>Intermedialidad e historiografía de la danza</i>	203
Meri Lao: <i>Un caso de tanguitud en Italia</i>	223
Walter Bruno Berg: <i>Julio Cortázar y el tango</i> (“Rayuela” y “Trottoirs de Buenos Aires”)	233

Bibliografía y discografía selectas

Bibliografía	253
Discografía	259
Autores	285

Prefacio

El fenómeno del tango ha conquistado a Europa en dos fases: en la primera, el baile (rápidamente mestizado en París por la industria de la cultura de esparcimiento) tiene un papel fundamental, así como más tarde las películas de Gardel – producidas en Francia o en Estados Unidos, y que llevaron también algunos textos de Alfredo Le Pera; en la segunda fase –la actual– también es importante el baile (si bien ahora se trata de buscarle la “forma más pura”), lo mismo que la música del tango nuevo de Piazzolla, acompañada por algunos textos de Horacio Ferrer.

Y he aquí el tema de este libro. Trata, por supuesto, del tango como fenómeno “total”, pero de manera preponderante de su relación con la lengua, con el texto – sea como “Text-Musik” en el tango cantado, como eco y/o material de temas y motivos dominantes en la literatura culta y/o popular, sea del tango como elemento del teatro porteño o incluso del tango-operita como en el caso de *María de Buenos Aires*. Tango y literatura, esta relación se podría definir como un antagonismo: baile sin palabras vs. palabras con o sin música, pero también diversión popular e industrializada de la cultura de masas vs. arte de élites; se puede también definir como una relación conflictiva pero fructífera de un continuo intercambio a nivel de temas, motivos, imágenes, medios de publicación, formas de comunicación literaria.

En este volumen, quince autores “del lado de allá y del lado de acá” se ocupan de temas como “Tango y arte dramático (teatro/cine)”, “Las letras de tango en el contexto de la lírica rioplatense”, “El tango como tema y material de la literatura latinoamericana” y “Nuevas tendencias e imágenes del tango”, a veces con el rigor científico de tipo alemán, a veces en un estilo más ensayístico (y sin aparato de notas). El volumen es fruto de un encuentro, de un encuentro espiritual entre las perspectivas europea y argentina, y también de un encuentro real en Berlín, en el Instituto Ibero-Americano; por eso, queremos agradecerles a este Instituto, a su equipo de colaboradores y a su antiguo director Dietrich Briesemeister su apoyo tan generoso. Asimismo, quiero agradecer a

Ulrike Maier, Gustavo Beade y Beatriz de Miguel por su ayuda en la revisión del texto de este volumen.

Agradecemos también a todas las demás instituciones del lado de acá y de allá que han contribuido a la realización de este encuentro y de este volumen. Creo que era hora de ocuparse, también en el mundo de habla alemana, y más a fondo, de las zonas limítrofes entre “cultura de élite” y “cultura popular” o “cultura de masas” en Latinoamérica. Sin dejarnos seducir por las modas, la perspectiva actual de los “cultural studies” nos ofrece un impulso específico para mirar estos temas desde una óptica nueva, la de una cultura integral, de un “tejido cultural” en el que hay interacción entre los varios sectores que hasta ahora –y especialmente en la filología alemana– han sido separados de modo demasiado hermético. Un libro como el nuestro no es más que un primer paso; espero que –como en el baile del que hablamos– a partir de este paso se desarrolle pronto una figura, tal vez incluso una de esas figuras típicas del tango en las cuales por un momento desaparecen los cuerpos separados y se forma un nuevo ser de cuatro pies: europeos y latinoamericanos, “*Hochkultur*” y cultura popular.

Munich, junio de 1999

Michael Rössner

Introducción:
Tango y literatura

Michael Rössner

Literatura y cultura popular: sobre la relación entre tango y literatura

1. Sobre literatura de entretenimiento, popular, de masas y culta

Cuando hace pocos años fui invitado a dar la conferencia de apertura de la asamblea de germanistas en Buenos Aires —que ese año estaba dedicada a la literatura austríaca—, durante la cual en el curso de una hora debía tratarse nada menos que toda la literatura austríaca, me decidí por el título “‘Feliz quien olvida lo que no se puede cambiar’... La soportable levedad del ser en la literatura austríaca”. Lo particular de ese título, que ocasionó fruncimiento de cejas en algunos colegas germanistas de este lado del Atlántico, no es la deformación verbal del título de la novela de Milan Kundera —deformación en la cual podría verse una reapropiación imperialista de la literatura de Bohemia por parte de Austria—, sino el hecho de que la cita del comienzo es una línea de la opereta *Die Fledermaus* (“El murciélago”) de Johann Strauß, es decir de un texto que, según los criterios habituales, pertenece a la *Unterhaltungsliteratur* (literatura de entretenimiento), y que así era “revalorizado” como una especie de motivo conductor de la “literatura culta” de mi patria. Y sin embargo, me parece que precisamente en esa oración —por lo demás muy sabia— se halla mucho de lo que determina la característica propia de la literatura austríaca desde finales del siglo XVIII dentro del corpus de las literaturas en lengua alemana; y, después de todo, la relación de las ciencias humanas con la opereta, en los últimos tiempos, se ha puesto en movimiento, a lo cual contribuyó no poco el inteligente libro de un historiador, mi colega Moritz Csáky de Graz, sobre el fenómeno de la opereta (Csáky 1996). Pero preferiría ahorrarles el desarrollo de las teorías sobre la opereta. Esta anécdota muestra, por supuesto, que tampoco aquí en nuestros países está muy claro qué relación existe entre la literatura “culto” y la “popular” o “de entretenimiento”, si deben marcarse límites entre ellas y dónde. La inves-

tigación sobre *Unterhaltungsliteratur*, que se puso de moda en las últimas dos décadas, trajo algunos enfoques novedosos pero probablemente todavía no aportó ninguna clarificación definitiva. Por un lado llama la atención el miedo casi maníaco del término valorativo, miedo que ya se expresa en la larga discusión sobre los conceptos de “literatura de bajo nivel”, “trivial”, “de entretenimiento” o “de masas” y que siempre intenta esquivar la evidentemente inevitable valoración buscando clasificaciones “verticales” en lugar de “horizontales”, pero volviendo siempre a recalcar que obras de la “literatura de entretenimiento”, como por ejemplo los *Possen* de Nestroy, “también podrían muy bien exceder el ámbito de lo trivial”.¹ Un segundo problema parece residir en mi opinión en el hecho de que las investigaciones sobre la literatura de entretenimiento se ven en exceso marcadas por el análisis de aquella época histórica en la cual el sistema literario unitario amenaza con quebrarse (tal como por lo demás, apenas con un minúsculo adelanto temporal, también lo hace la concepción musical unitaria). Literatura de entretenimiento significa, en los presupuestos de la mayoría de los investigadores, ante todo la novela de folletín de la pequeña burguesía en el siglo XIX, desde Courths-Mahler hasta Karl May. Por lo tanto es, en primer término, narrativa; sólo relativamente pocos estudios se dedican al drama, casi ninguno a los textos de la música popular. Estos últimos sólo se han vuelto objeto de la crítica literaria allí donde fueron por así decirlo ennoblecidos –por lo general mediante coincidencias personales con representantes de la “literatura culta”–, tal como por ejemplo en el caso de la *chanson* francesa, sobre la cual por lo menos se dispone de algunos planteos en las obras de Dietmar Rieger y su escuela,² así como en el *Zentrum für Textmusik* de Innsbruck.³ El hecho de que dichos principios puedan también sostenerse respecto al tango es manifiesto. Ello sin duda no varía nada en el demasiado estrecho horizonte de los estudios sobre la literatura de entretenimiento. Una inclusión masiva, digamos, de los medievalistas, quienes sin lugar a dudas tienen algo que decir sobre el tema “literatura para amplias capas de

¹ Nusser (1991: 92).

² Rieger (1987).

³ *Zentrum für Textmusik* bajo la dirección de la profesora Ursula Mathis, Universidad de Innsbruck, con varias publicaciones, discoteca y organización de simposios.

público”, podría brindar nuevos esclarecimientos. En realidad, creo, debiera intentarse relativizar histórica y geográficamente esas categorías rígidas, que tan sólo en lo lingüístico se venazonadas por criterios de corrección política.

2. Sobre la relación entre literatura y cultura popular en el mundo hispánico

Con lo dicho llegamos al tema principal: la cuestión de la relación entre literatura culta y popular en América Latina, particularmente en el Río de la Plata, y no los sorprenderá que aquí me adhiera a un acceso de tipo diferente a lo habitual en Europa. Tengo que aclarar primero por qué me decidí por el término “literatura popular” en lugar de “literatura trivial”. Parte de la culpa la tiene por supuesto la traducción del castellano, así como el deseo de comprender un fenómeno que se halla entre la literatura y la música. Es obvio que “cultura trivial” me parece una expresión aún más problemática que “literatura trivial”. Sin duda se nos crean problemas con la “cultura popular” a causa, ahora, de la proximidad con la “cultura del pueblo”, “música del pueblo”, “literatura del pueblo”, pero ésta existe también en las investigaciones sobre literatura trivial: “Repetidamente se ha aludido —leemos en Nusser 1991— a los vínculos entre literatura trivial y ‘poesía del pueblo’, pero sin que hasta ahora las investigaciones sobre tales vínculos hayan ido más allá de lo rudimentario.”⁴

Menos problemático parece también aquí el vínculo si diferenciamos histórica e incluso geográficamente. La literatura española nos ofrece un género que sin inconvenientes consiguió afiliarse a ambos campos: el romance surgido en la Baja Edad Media, que florece tanto en tiempos de Lope de Vega como más tarde en los de Lorca y estuvo presente siempre tanto en el campo de la literatura “culta” como en el de la popular de transmisión oral, e incluso en el campo concreto de la literatura trivial si nos referimos a los conocidos como “romances de ciego”, forma moritática del siglo XIX que también se divulgó “masivamente” en forma de cuadernillos y fue exportada a América Latina, donde se

⁴ Nusser (1991: 101).

convirtió por ejemplo en antepasada de la literatura brasileña “de cordel”, otro género que tampoco parece encajar en nuestro sistema. Porque, por un lado, no quedan dudas de que no es literatura de alto vuelo, por más que esté formulada en forma poética; por otro lado, tampoco se trata del producto de una industria cultural como nuestra literatura de fascículos, sino más bien de una artesanía cultural: los autores mismos venden en los mercados locales los tomitos por lo general también impresos en casa.

Pero volvamos al romance, a la tradición española. Sin duda tendríamos aquí nuestros problemas también con los criterios de la divulgación “masiva”: la popularidad de Lope de Vega se acercaba a la de las modernas estrellas del pop, el objetivo de asistir a sus dramas convocaba en los teatros de corral a todas las capas de la población del mismo modo que un partido de la Copa Europa en el estadio de Nou-Camp, y la historia del éxito de determinados géneros novelísticos de aquel tiempo —que no sólo llegaban a alcanzar numerosas ediciones y secuelas sino asimismo ponían en escena a imitadores y continuadores apócrifos (novelas picarescas, pastoriles o caballerescas por ejemplo, pero también el *Quijote*)— bien puede igualarse al de un Karl May o un G-Man Jerry Cotton.⁵ Y quizá debieran tomarse a veces más en serio las expresiones de Lope de Vega, cuando en el *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo* (1609) dice, más o menos, que con gusto se mantendría algo más cerca de las reglas aristotélicas, pero lamentablemente tiene que vivir de la escritura y por tanto satisfacer los deseos y expectativas de su público.

Todo eso son criterios típicos que han sido empleados para una definición de literatura de entretenimiento y, con todo, no habrá nadie que esté dispuesto a afirmar que los romances o dramas de Lope de Vega o el Quijote deban figurar dentro de la literatura de entretenimiento o popular. Sin duda se hallan en una relación íntima y fructífera con ella, lo cual dificulta trazar límites. El límite recién se da en la literatura española a fines del siglo XVIII, cuando la admiración por el clasicismo

⁵ Estos ejemplos —obvios para un alemán— deben explicarse para el lector hispanohablante: Karl May es el autor popular de “literatura de viajes” del siglo XIX por excelencia; sus novelas de aventuras, paragonables a aquellas de Emilio Salgari siguen siendo incluso hoy en día la lectura preferida de adolescentes; G-Man Jerry Cotton es la serie policiaca de bajo precio de la editorial de masas Bastei-Lübbe.

francés conduce a una exclusión de textos que en demasía le gustan al público, ante todo dentro del campo más popular de la literatura: el drama. Los sainetes de Ramón de la Cruz con sus números musicales y escenas costumbristas son declarados “género chico”, el cual a partir de ahora junto a, con, contra, por encima o por debajo del drama “elevado” lleva una vida sumamente activa. Ese es por supuesto un momento en el cual la vida cultural en los países latinoamericanos —que se hallan en los umbrales de la Independencia— comienza ya a desprenderse de la de la Metrópolis. Por cierto que puede comprobarse la existencia de primeros sainetes en la Argentina (*El amor de la estanciera*), pero no dejan de ser sino episodios y se desenvuelven exclusivamente en el ámbito rural. La celebración de la Independencia tiene lugar dentro de formas neoclásicas en lírica y drama, y hay que esperar un rato hasta que vuelva a producirse en el “género chico”.

En España, en todo caso, puede comprobarse sobre los escenarios una presencia ininterrumpida de este “género chico” hasta el siglo XX, por lo cual ciertos autores (como por ejemplo Carlos Arniches con su sainete grotesco, o también los dramaturgos Enrique Jardiel Poncela o Miguel Mihura, vinculados con la vanguardia) fueron aceptados enteramente por la crítica literaria dentro del círculo de la “literatura elevada”. Bajo Franco, incluso se reforzó el predominio escénico del políticamente menos peligroso “género chico” ... y pronto fue utilizado por quien es acaso el más significativo dramaturgo español contemporáneo, Antonio Buero Vallejo, para hacer pasar a través de la censura mensajes críticos en forma de sainete.⁶ Lo que es válido para el drama vale en igual medida para la lírica: Federico García Lorca no sólo escribió romances, sino que intentó también, en su *Poema del cante jondo*, un traslado adecuado de los ritmos y escasos contenidos lingüísticos del flamenco a las letras, y también entre los autores de generaciones posteriores volvemos a encontrar poetas que recurren a las formas de la lírica popular, tales como Miguel Hernández. Y hacia el final de la época franquista, puede verificarse una cada vez más vigorosa literaturización de la versión española de la canción de protesta, ante todo también en las lenguas de las minorías por aquel entonces oprimidas (especialmente catalán y gallego).

⁶ Cfr. Härtinger (1997).

3. Argentina: ¿Una literatura nacional surgida de la cultura popular?

Si, por tanto, en el sistema literario español los límites están trazados mucho menos tajantemente que en el nuestro y tiene lugar un intercambio continuo, resulta entonces que ello tiene mayor validez aun para América Latina y particularmente para la región rioplatense. Ante todo en países como la Argentina y el Uruguay —que no habían poseído culturas indígenas avanzadas— la cuestión de la propia identidad cultural se plantea muy ardientemente luego de la obtención de la Independencia, y la imitación de Francia dentro del espíritu de una vaga latinidad —de la cual también es deudora la popularidad de la expresión “América Latina”— no podía ser suficiente, en la práctica cotidiana, para fundar un sistema literario nacional autónomo.

En tal situación, se echa mano de una tradición popular cuya imitación ya había (en parte) dejado su impronta en la poesía antiespañola de la Independencia: los cielitos, consistentes en una imitación un tanto estereotipada de los payadores gauchos, fundaron pronto una legítima tradición poética en un dialecto pampeano algo artificioso, la “literatura gauchesca”, que con su obra capital *Martín Fierro* (1872, segunda parte de 1879) no sólo satisfacía los criterios de una literatura “de divulgación masiva” —el libro alcanzó una tirada para aquel entonces increíble de 48.000 ejemplares en apenas seis años, se vendía en las pulperías (bar y tienda campestre de ramos generales) en el mismo mostrador que el licor y la pólvora y alcanzó un público en gran medida no habituado a la literatura—; además, una generación después el *Martín Fierro* fue declarado sin más el poema épico nacional argentino.⁷

Esto sin duda sólo concernía a la Argentina rural, la Pampa, y a la forma del poema narrativo; dentro de la lírica en sentido estricto o en la naciente novelística, por lo pronto, apenas si tenía lugar un intercambio con la cultura popular; la única novela significativa del género gauchesco, *Don Segundo Sombra* de Ricardo Güiraldes, apareció recién en 1926. Más activo en ese aspecto estaba por entonces el ámbito dramático, dentro del cual el teatro “nacional” bajo formas neoclásicas había ido desapareciendo ya alrededor de mediados de siglo. Los

⁷ Como es sabido, esto lo hizo Leopoldo Lugones en su ensayo “El payador”.

tablados de los teatros hacia fines del siglo XIX quedaron dominados por compañías españolas consagradas en primer término al “género chico”, a los sainetes (vuelto a poner de moda en España a partir de 1870) y zarzuelas (comedias musicales con cierta pobreza argumental que entusiasmaban al público ante todo mediante números de canto y baile). En tal situación, resulta otra vez que un género entre nosotros continuamente excluido de la “cultura elevada” es la fuente de donde vienen nuevos impulsos: el circo.

Es que el “circo criollo” había desarrollado, en la segunda mitad del siglo, estructuras propias que al menos en parte pudieron asumir funciones de “teatro nacional”: junto a números ecuestres—en la Argentina, de más está decirlo, particularmente apreciados y perfeccionados—había pantomimas, pero ante todo payasos que con sus canciones crearon un género cercano a la canción de cabaret europea y anticiparon determinadas modalidades del tango crítico. El más conocido entre estos payasos cantores es “Pepino el 88”, de verdadero nombre José Podestá. Este artista de dotes multifacéticas, proveniente de la dinastía teatral y circense de los Podestá, da también, al cabo y en varias etapas, el paso decisivo al teatro.

También él se halla en relación con la cultura popular, en este caso muy concretamente, incluso, con la literatura de entretenimiento. En 1879 apareció una novela por entregas (Eduardo Gutiérrez, *Juan Moreira*) que narra, ahora en prosa irreprochable pero con los procedimientos típicos de la novela de entretenimiento (que por lo demás pueden rastrearse hasta la épica heroica medieval), una historia semejante a la de *Martín Fierro*: Un gaucho noble, hermoso y provisto de una capacidad realmente sobrehumana se ve atormentado y humillado durante tan largo tiempo, a causa de la traición de un inmigrante italiano y del injusto juez de paz, que al cabo los mata a los dos. A partir de ese momento queda fuera de la ley y tiene que huir. Su intachable vida familiar resulta destrozada, de lo cual él se desquita con las partidas policiales y militares que lo buscan. Peleando, verdaderamente al estilo de Old Shatterhand,⁸ acaba con un número incalculable de dichas patrullas, hasta que al cabo es apuñalado a traición y por la espalda, no sin antes derribar, ya agonizante, de un tiro al traidor. El enorme éxito

⁸ Se trata del protagonista de las obras de Karl May.

de esta historia le sugirió al empresario circense primero una pantomima y, más tarde, su protagonista José Podestá la proveyó de textos dialogados que estaban tomados libremente de la novela. El éxito enorme de esta producción presentada por vez primera en la ciudad provinciana de Chivilcoy es considerado desde entonces en la historiografía literaria argentina como el inicio del “teatro nacional”, y de hecho todos los Podestá fueron pasándose cada vez más del circo al teatro e interpretaron en Buenos Aires las piezas –ahora surgidas en rápida sucesión– de autores rioplatenses, las cuales al principio permanecían en el ambiente campesino, aun cuando pronto dejaron de lado la figura del gaucho en aras de la del “paisano”, el pequeño agricultor que enfrenta desconcertado el golpe finisecular de la modernización y la inmigración masiva desde Europa, como por ejemplo en la obra de Florencio Sánchez, el autor más significativo de esta orientación.

Con ello, también el teatro surgido de raíces atribuibles a la cultura popular se hallaba en un principio aún ligado al ámbito rural. Pero el contacto con la escena teatral de Buenos Aires condujo a una nueva influencia: Las piezas españolas del género chico, zarzuelas, sainetes y revistas o variedades les sugirieron también a los dramaturgos argentinos la adopción de números musicales más relevantes que fueran más allá de la imitación estilizada de cantores gauchos y bailes campesinos. El sainete nacional, surgido alrededor de 1910, imita por lo menos las estructuras musicales de los modelos europeos. Por esta vía, por supuesto, también se presentan influjos temáticos. Así es como, en la historia literaria argentina, se describe con todo detalle de qué modo el éxito de la revista madrileña *La Gran Vía* (de Felipe Pérez y González, música de Federico Chueca y Joaquín Valverde, 1886) condujo a la reiterada imitación de una escena con un trío de truhanes ciudadanos, la cual –a través de innumerables etapas intermedias– acabó convirtiendo la representación del submundo suburbano y su jerga propia (el lunfardo) en un constitutivo permanente del sainete, en un momento en el cual el tango todavía era sólo bailado o puramente instrumental. La imaginería típica tanguera del malevo o compadrito que se reclina bajo un farol en una calle suburbana ya va precisándose en 1898 en la “revista callejera” *Ensalada criolla*, de Enrique de Marías, donde tres cuchilleros se presentan advirtiendo que se limpiarán los dientes (y, llegado el caso, los dientes de otros) con la punta del puñal.

Este éxito del “género chico”, pero también de revista y varieté, implica naturalmente a su vez la disolución de los tan familiares límites genéricos entre literatura culta y popular. Y no debiera sin embargo dejar de mencionarse que fue la vanguardia europea quien recomendaba, para una renovación a fondo del teatro (en el manifiesto teatral futurista de 1912), recurrir precisamente a formas del *variété*, con su estructura de números y el contacto directo con el público. En la Argentina, sin duda, no era necesaria semejante recomendación.

4. Borges y la literatura del suburbio

Ahora bien, podría considerarse que esa orientación del “teatro nacional” denotaría justamente el provincialismo y comercialismo del teatro argentino. Pero, en realidad, esa inclinación hacia temas del suburbio tiene en todo punto su eco dentro de la “literatura culta”, incluso en la de la vanguardia argentina, que no por casualidad se congregó en torno de una revista titulada *Martín Fierro*. Aun el joven Jorge Luis Borges, todavía en 1926, profesaba ese “criollismo” (en su temprano volumen de ensayos *El tamaño de mi esperanza*, el cual comienza con la –para el cosmopolita Borges– poco habitual frase: “A los criollos les quiero hablar: a los hombres que en esta tierra se sienten vivir y morir, no a los que creen que el sol y la luna están en Europa” [Borges 1994: 11]). Allí declara Borges, entre otras cosas, que en el campo del interés literario ha tenido lugar un desplazamiento desde la Pampa hacia escenarios urbanos, particularmente de suburbio, de modo que el compadrito ahora necesita un poeta épico tal como José Hernández lo fuera para el gaucho ... y quizá no estemos errados al suponer que Borges, por aquel entonces, se veía a sí mismo en el futuro representando ese papel. Después de todo, también el héroe de su primer cuento, el compadrito de *Hombre de la esquina rosada* (1929), es un personaje así, y el texto –una narración en primera persona– se amolda lingüísticamente a esa jerga suburbana mezclada con lunfardo.

Otro detalle interesante es el hecho de que Borges, refiriéndose a esa anunciada “fiesta literaria” –precisamente la de la literaturización definitiva de los personajes de suburbio– se pregunta “¿No están prelu-diándola acaso el teatro nacional y los tangos y el enternecimiento nuestro ante la visión desgarrada de los suburbios?” (Borges 1994: 125),

él considera por lo tanto expresamente a ese género como parte del sistema literario, lo define como un elemento que preludia el auge de la literatura argentina.

Frente a un juicio así no resulta sorprendente que sea legión el número de líricos (de cualquier modo obligados por entonces al tema de la gran ciudad) que son autores también de textos para el tango –divulgado, a partir de 1918, por el teatro– o de poemas que elaboran temas del tango: Oliverio Girondo se cuenta entre ellos, Nicolás Olivari o Raúl y Enrique González Tuñón, y en los artículos siguientes se añadirán algunos nombres más, hasta llegar al gran Julio Cortázar o al mismo Borges, quien en todo caso publicó algunas milongas con temática de arrabal en su colección *Para la seis cuerdas*.

5. Tango, teatro y cine

Hay por cierto muchas teorías sobre la cuestión de cuál fue el primer tango cantado sobre un escenario, pero la mayoría de los autores está de acuerdo en concederle ese honor al tango-canción *Mi noche triste*, de Pascual Contursi, cantado por la actriz Manolita Poli el 26 de abril de 1918 en el sainete *Los dientes del perro*, de Alberto Weisbach y José González Castillo. Dicho tango tenía sin duda muy poco que ver con la pieza dentro de cuyo marco se cantó como si fuese un decorado más; tan poco tenía que ver que en la siguiente temporada fue incluso reemplazado por otro tango muy diferente. En todo caso, con el enorme éxito de esa producción comienza la época de un fructífero trabajo conjunto entre las esferas del teatro y del tango: Las producciones se publicitaban mediante los tangos representados en ellas, los tangos-canción habían hallado un medio de comunicación de masas, puesto que en las puertas de los teatros se vendían ya las partituras y muy pronto también los primeros discos. Con la llegada de la radio y el cine, claro está, esa colaboración volvió rápidamente a quebrarse. Los tangos-canción fueron presentados cada vez más dentro de revistas de números, o directamente escritos para las películas (entre las cuales las del ídolo del tango, Carlos Gardel, son desde luego las más conocidas), los sainetes empezaron a perder público y paulatinamente a literaturizarse hasta llegar a ese género específicamente tragicómico que fuera bautizado –conforme al

nombre del grupo de dramaturgos italianos reunidos en torno a Luigi Pirandello— como “grotesco criollo”.

Pese a la relativa inconexión entre los tangos ejecutados dentro del marco de las obras teatrales y el texto principal, esta fase provocó una influencia recíproca en el campo de la temática. Ya vimos cómo la temática del suburbio y del compadrito se hallaba presente en el sainete. Es por todos conocido el hecho de que pertenece a los clásicos temas tangueros. Pero también otros temas del tango —como por ejemplo la historia arquetípica de la chica hermosa y pobre proveniente del suburbio que se deja seducir por las tentaciones del centro y se convierte entonces en prostituta o, en el mejor de los casos, en la querida mantenida por hombres adinerados, hasta que, fea y envejecida, muere abandonada— se desarrollaron en relación con el teatro: Es así como Samuel Linnig escribe, junto con Alberto Weisbach, el sainete *Delikatessenhaus* (Bar alemán), en el cual María Ester Podestá canta en 1920 por primera vez el tango “Milonguita”, compuesto por el mismo Linnig, la historia de una chica de quince años que es explotada en el cabaret y muere tempranamente. El éxito mueve a Linnig a poner en escena, dos años después, una pieza de igual título (*Milonguita*, 1922) y contenido, que incluye un nuevo tango, “Melenita de oro”, en el cual obviamente se trata un tema parecido. Lo mismo puede señalarse en el caso de la figura materna mitificada (“santa viejita”), en el frecuente tema del abandonado/de la abandonada, pero también en los tangos políticos y de crítica de costumbres de un Enrique Santos Discépolo, tales como “Cambalache” (1935), cuyas raíces pueden rastrearse aun hasta sus comienzos en el campo circense (Pepino el 88).

Un tema aparte sería el empleo del tango en el cine, que ya no es —claro está— una circunstancia exclusivamente argentina; la mayoría de las películas de tango son filmadas en el extranjero, e incluso en el caso de Gardel todas las grandes películas sonoras. Y con todo, en ellas se adoptan personajes y motivos típicos de los sainetes, vg. en *Melodía de arrabal* (1932), *Espérame* (1933) o *Cuesta abajo* (1934).

6. Tango y “literatura culta”

Un capítulo aparte tiene que dedicarse empero a las correlaciones entre lírica “culta” y tango o lírica en lunfardo. Era inevitable que en la

lirica se infiltraran –tal como se dijo más arriba– estímulos provenientes del tango y viceversa, gracias a la común orientación hacia temas de la gran ciudad. *Musa de la mala pata*, de Nicolás Olivari, o el ciclo *Tangos*, de Enrique González Tuñón, son apenas algunos ejemplos de este fenómeno que caracteriza decisivamente a la lírica (y la narrativa) de los años treinta y cuarenta. Por otro lado el tango recibe, ante todo en su etapa tardía, numerosos estímulos provenientes de los motivos e imágenes vanguardistas de la lírica moderna (basten como comparación los textos de Horacio Ferrer, en especial su “Balada para un loco”, 1969, convertida en un clásico).

Pero más allá de lo dicho, los textos clásicos del tango, su universo de imágenes y motivos, han marcado tan intensamente la historia mental argentina que reaparecen de los más diversos modos en innumerables obras literarias, en forma de referencias directas, vagas alusiones, como voces del texto que se superponen formalmente en un laberinto vocal pero que deben ser comprendidas para poder captar la totalidad del sentido. Desde Leopoldo Marechal con su clásico *Adán Buenosayres* (1948), pasando por Adolfo Bioy Casares con *El sueño de los héroes* (1954) hasta llegar a Manuel Puig con *Boquitas pintadas* (1969) y mucho más allá, se pueden detectar vínculos intertextuales entre tango y literatura narrativa, incluso y precisamente allí donde no se aborda expresamente al tango, aún en la generación de escritores de los años ochenta (Soriano, Piglia, etc.). Por eso, una sección entera de este volumen va a ocuparse del “uso” del tango como tema y material, como pre-texto, en textos literarios modernos.

Tal “uso” puede detectarse por lo demás también en el cine. Hasta en nuestras latitudes, la película *Sur*, de Solanas, se convirtió por ejemplo en un clásico. En esas películas el tango ya no aparece, como en Gardel, a la manera de un anexo, sino como *leitmotiv*, justamente como manifestación del inconsciente colectivo, que le hace presente al repatriado una y otra vez la pesadilla de la dictadura militar. Al citar el sur del país natal, la esquina suburbana, el romanticismo de la noche de luna, se produce un efecto grotescamente deformante que de igual modo depende hasta cierto punto del conocimiento de los pre-textos del tango con los cuales las secuencias fílmicas están dialogando.

7. Un mundo hecho de kitsch tanguero: Don't cry for me Argentina

Difícilmente se le escape a alguien –y menos aún acá en Berlín– el hecho de que el tango está otra vez de moda. Clubes de tango, cursos de tango, también una escena tanguera novedosa y cambiante (de eso va a ocuparse el último capítulo de este libro) brotan como hongos en todas partes, no sólo en la Argentina, sino también acá. Las circunstancias de la comercialización –que no son válidas únicamente en el caso de la cultura popular– resultan favorables para nuestro objeto de investigación: Madonna y su versión hollywoodense de la primera dama Evita Duarte de Perón sirven como eje de orientación para moda, peinados y accesorios, y con el apoyo de tan masivos intereses también la música argentina (ojalá no sólo aquella que el musical presenta como tal) y la literatura argentina se pondrán de moda. Y recordemos que el mito Evita tampoco se halla por entero libre de resonancias tangueras (lo mismo que el del General). Debiera ser legítimo aprovecharnos de tales circunstancias favorables e intentar familiarizar a un mayor número de personas en nuestros países con la cultura argentina y esa relación específica entre cultura “elevada” y cultura popular que la caracteriza. Pero no a costa de trivializarla. Si el entusiasmo por *Evita* nos brinda la oportunidad de alcanzar a más gente gracias a los medios, gracias a un interés público acrecentado, pues entonces tendríamos que hacer uso de ello. Pero no debiéramos sucumbir a la tentación de convertir la relación tango-cultura popular en una relación tango-literatura de entretenimiento o tango-cine. Lo peculiar, lo que impresiona dentro del universo espiritual argentino es precisamente el hecho de que no podemos abarcarlo mediante nuestras rígidas categorías ... pero tampoco mediante los estereotipos norteamericanos. Para que eso no ocurra, para que no se produzca una recepción *kitsch* de tango y literatura debemos –y queremos– abogar, no tan sólo con este pequeño simposio sino también en nuestro trabajo cotidiano de mediadores culturales.

Agradezco a Gustavo Beade su ayuda
en la revisión de la versión española de este texto.

Bibliografía

- Borges, Jorge Luis (1994): *El tamaño de mi esperanza*, Barcelona: Editorial Seix Barral.
- Csáky, Moritz (1996): *Ideologie der Operette der Wiener Moderne*, Wien u.a.
- Härtinger, Heribert (1997): *Oppositionstheater in der Diktatur. Spanienkritik im Werk des Dramatikers Antonio Buero Vallejo vor dem Hintergrund der franquistischen Zensur*, Wilhelmsfeld: Egert (studia litteraria 8).
- Lugones, Leopoldo (1979): *El Payador y Antología de Poesía y Prosa*, Caracas: Biblioteca Ayacucho.
- Nusser, Peter (1991): *Trivallliteratur*, Stuttgart: Metzler.
- Rieger, Dietmar (ed.) (1987): *Französische Chansons: von Béranger bis Barbara*, Stuttgart: Reclam.

**Tango
y arte dramático
(teatro – film)**

Javier G. Vilaltella

Tango y bolero: apuntes sobre un discurso (no) melodramático

Las siguientes páginas no pueden aspirar a otra cosa que a realizar algo así como el índice de tareas necesarias para abordar algunos aspectos del fenómeno del tango que hasta el presente han despertado poco interés en la investigación. En general el tango se analiza casi con exclusividad desde una perspectiva histórica: Cuáles fueron las causas que lo hicieron surgir, qué estructuras sociales facilitaron su expansión, qué fases tuvo su desarrollo, inventario de nombres y figuras etc.

En los últimos años el interés creciente por el tango como fenómeno musical ha acumulado una cantidad enorme de datos valiosos de tal manera que contamos ya con un mapa bastante detallado sobre esos diversos aspectos. A ello hay que añadir el hecho de que, felizmente, el tango ha pasado a adquirir el rango de elemento importante del patrimonio de la cultura nacional en la Argentina. Esto le garantiza una atención y conservación adecuadas. La última expresión institucionalizada de ese interés lo constituiría el establecimiento de la Academia Nacional de Tango en 1990.

El enfoque del presente trabajo pretende dirigirse, en cambio, a otros aspectos no menos interesantes vinculados también con la vida del tango. Se trata del hecho de que el tango, durante y después de haber gozado de su esplendor en la Argentina, adquirió otra vida propia, independiente de sus vinculaciones locales o nacionales originarias. El único aspecto relacionado con esta cuestión que ha merecido la debida atención investigativa es el fenómeno de su recepción en el París de los primeros decenios del siglo, debido entre otras cosas a las repercusiones que tuvo en la misma Argentina.

Mi trabajo, pues, va a concentrarse en el análisis de algunos aspectos de la recepción del tango en los demás países de Latinoamérica. Cualquier recepción de alguna manera significa cierto tipo de transformación. Esto no implica que se cambien sus estructuras musicales. En realidad,

los tangos que se consumen en el resto de Latinoamérica son fundamentalmente los mismos tangos que forman parte del patrimonio argentino, pero el hecho de su traslado a otros contextos hacen de ellos algo ligeramente distinto. Las caras que va tomando un producto cultural por el hecho de sus diversas recepciones constituyen un problema nuevo que no puede ser abordado con los métodos historiográficos usuales.

Estas preguntas se vuelven cada día mas urgentes porque se puede constatar un renacimiento del interés por el tango en situaciones culturales que nada tienen que ver con el lugar y momento en que este surgió. Basta consultar las entradas de la palabra tango en Internet por medio de Yahoo o Altavista para verse confrontado con un bosque variadísimo de ofertas, un sinfín de lugares esparcidos por toda la geografía de Europa donde se puede bailar o escuchar tango.

Este trabajo se limita a proponer unas consideraciones sobre el hecho de su expansión en Latinoamérica. Esta limitación tiene sus ventajas puesto que permite explorar algunos factores que son específicos de ese continente. El más simple de ellos es que estos países, por el hecho de hablar el mismo idioma, permiten incorporar plenamente en la recepción el elemento textual, cosa que por ejemplo apenas ocurre en Europa.

Por otro lado permite ponerlo en relación con otros géneros musicales que también han gozado de una expansión similar. Entre ellos ocupa un lugar especial el bolero. Por eso me ha parecido de interés ponerlos en relación.

Es cierto que se trata de dos géneros musicales distintos pero el hecho de que ambos se hayan convertido en algo así como un patrimonio común de los latinoamericanos invita a analizar qué aspectos han hecho posible esta difusión y el implantamiento del que gozan.

La implantación popular

En el marco de la discusión sobre la globalización los fenómenos de transnacionalidad cultural contribuyen a aportar nuevas facetas que obligan a confeccionar análisis algo más diferenciados que los habituales. Frente a la oposición entre global y local hay que interponer una serie de estadios intermedios que complican bastante las cosas. Existe todo un conjunto de fenómenos culturales que crean vínculos reales por encima

de limitaciones de las fronteras políticas sin que por ello pasen a ser fenómenos globales. Fenómenos culturales de este tipo, comunes a varios países, tampoco se explican adecuadamente si se apela a una especie de “entidad latinoamericana”.

En realidad se trata de una suma muy compleja de procesos que hay que examinar detenidamente en cada caso. No todo fenómeno cultural que traspasa las fronteras de un país se convierte automáticamente en patrimonio latinoamericano. Bolero y tango, si se puede considerar que constituyen un patrimonio común aunque sus distintos orígenes geográficos produjeran formas diversas de difusión. Respecto a este último, a pesar de su aceptación continental no se han producido focos donde surgieran nuevos tangos, equivalentes al de la región del Plata. El tango como tal lleva prácticamente, pues, las marcas de su origen geográfico concreto.

En el bolero, en cambio, desde su origen se produjeron una serie de trasvases de un país a otro. Los frecuentes fenómenos de intercambio cultural en la región caribeña hicieron que el bolero en una fase ya muy inicial de su desarrollo tuviera varios puntos de producción. Si se toma como fecha del origen del bolero el 1893 con el cantante Pepe Sánchez y su canción “Tristezas” en Santiago de Cuba, la región oriental cubana, vemos que en los años '10 ya se produce un salto muy importante a la región yucateca. Y de allí se implanta con gran fuerza en el conjunto de México con figuras tan emblemáticas como la de Agustín Lara.

Por medio de la emigración portorriqueña también tiene una implantación muy temprana entre el mundo hispánico de Nueva York. Si se consultan algunas de las recopilaciones standard como p.e. la de Jaime Rico Salazar *Cien años de bolero*, se encuentran biografías de boleristas de Cuba, México, Puerto Rico, Colombia, Argentina, Chile y Centroamérica (Salazar 1987). La difusión se produce de la mano de las nuevas tecnologías reproductoras. Desde el principio las empresas norteamericanas se dan cuenta de que Latinoamérica constituye un mercado potencial importante. Ya en 1908 se encuentra la presencia de RCA Victor y Columbia haciendo grabaciones en México y en 1912 en la Argentina.

En los años '20 surge como nuevo medio de difusión la radio. En Cuba la emisora PXW emite desde 1922 y a finales de los '20 la XEW en México. El surgimiento y la expansión del cine también por las mismas fechas es otro de los factores decisivos que contribuyen a

consolidar ambos géneros más allá de las fronteras locales donde han nacido. Al principio, sobre todo en la fase del cine mudo, es el cine el que se sirve de la popularidad de la música para, apoyándose en temas musicales conocidos y conseguir un espacio propio. Luego, la relación de alguna manera se invierte.

El caso del tango quizás presente, frente al bolero, rasgos distintivos, debido al glamour de la figura de Gardel. Este incorpora en su persona un estrellato que encaja perfectamente en las necesidades del medio cinematográfico.

En Latinoamérica, siguiendo las lecciones de Hollywood, también se intentan crear figuras que sean fácilmente reconocibles por un amplio público. La persona y la figura de Gardel tiene todos los rasgos que le predestinan a convertirse en un ídolo popular.

Pero conviene no pasar por alto que la presencia del tango en el cine es muy anterior a la aparición pública de Gardel. Se puede considerar *Nobleza gaucha* de 1915 como uno de los inicios de la presencia de los temas de tango en el cine. El cine mudo todavía hace necesaria la presencia de músicos reales para que acompañen a la proyección de las cintas. Partiendo de esa fecha el tango tiene una presencia ininterrumpida en el cine. Hasta mediados de los '50 se pueden registrar unos 50 títulos de películas con temas tangueros (Alposta 1977).

Los años '30 son los del predominio del cine argentino en todo el mundo latinoamericano y coinciden con la cumbre de la celebridad de Gardel y también su abundante presencia en el cine. En 1931 inicia la larga serie de películas con *Luces de Buenos Aires*. Con todas las demás que le siguen se convierte en un éxito arrollador que marca la historia de la expansión del tango.

En el campo del bolero, aunque la figura de Agustín Lara asume algunos rasgos de estrellato, no llega a convertirse en el emblema casi exclusivo de un género como lo hace la figura de Gardel. Sin embargo también se pueden detectar para el bolero fenómenos parecidos de popularización por la vía de la filmación. En los años '20 la cantante mexicana de boleros María Grever está trabajando para la Paramount. El éxito de *Bésame mucho* en 1941 con Consuelo Velásquez hace que los estadounidenses incorporen la canción en 8 películas.

No existe todavía un estudio sistemático sobre el tema de las interconexiones entre música popular y cine, por eso no es posible hacer otra

cosa que mencionar estos hechos con carácter de indicio de un fenómeno mucho más amplio.

Desde la fase de su implantamiento, ambos géneros no han dejado de estar presentes en el consumo popular en Latinoamérica, si bien la presencia del bolero ha sido mucho más constante y en este sentido se puede hablar de una continuidad ininterrumpida. Esta continuidad, sin duda, ha sido afectada por el advenimiento de nuevas modas musicales. En este sentido lo que pudo ser predominante en otros momentos ha ido adquiriendo posiciones más marginales. Esto ha afectado el sentido y las funciones que ha ido cumpliendo esta música a lo largo de su existencia. Pero aunque se hayan producido fenómenos de apropiación en contextos histórico-sociales muy distintos, como p.e. la que pudo ser la presencia del tango en París a principios de siglo, las transformaciones ocurridas por ello no impiden que se pueda hablar de la continuidad del mismo fenómeno.

Tango y bolero y el problema de lo melodramático

Las perspectivas de análisis creadas por los Estudios Culturales abren un nuevo campo de preguntas que se pueden dirigir a los productos de la cultura popular (Rowe 1990). El hecho de que ciertos géneros musicales hayan tenido una presencia continuada en amplios sectores de las clases populares invita a pensar que su importancia viene dada por el hecho de que el fenómeno musical ha servido de punto de partida para estructurar varios aspectos importantes de la realidad cultural del continente.

Conectar el bolero y el tango con lo melodramático significa establecer una relación con otros productos culturales que últimamente gozan de gran implantación, tales como, por ejemplo, las telenovelas. Es evidente que esta relación hay que entenderla en un sentido muy amplio. En realidad, tanto en el caso del bolero como del tango se trata de productos que hay que agrupar dentro de lo lírico; en cambio, con las telenovelas estamos dentro de lo narrativo. Cada uno de estos campos tiene sus tradiciones específicas. Pero lo melodramático se impone por lo menos inicialmente como una categoría general de análisis, pues con frecuencia

se suele caracterizar a muchos de los productos de la cultura popular latinoamericana bajo esa etiqueta (Martín-Barbero 1998).

Esta configuración melodramática de ciertos productos culturales se afianza con el establecimiento de una clase media y popular en las ciudades. Esta nueva clase se convierte en consumidora incansable de tales productos, sobre todo los procedentes de la televisión. Uno de los rasgos centrales de lo melodramático es la articulación de temas relacionados con el mundo amoroso. Es cierto que no se pueden agrupar en este campo de la misma manera al bolero y al tango. Si aquél trata del mundo de los sentimientos, casi de un modo exclusivo, en el tango, en cambio, se puede encontrar una gama temática mucho más amplia. Pero aun así el tema amoroso ocupa un espacio importante también dentro del tango, por lo menos el tango que ha sido objeto de recepción más amplia.

El análisis comparativo está destinado a mostrar las variantes específicas de cada género dentro de este discurso más amplio de lo amoroso. Y dentro de este discurso de un modo especial considerar hasta qué punto es viable una caracterización bajo la categoría de lo melodramático. En los Estudios Culturales se ha impuesto el empleo del concepto de "artefacto cultural", que, a pesar de su fealdad, es bastante útil para examinar la complejidad de los fenómenos de la cultura popular. El concepto de artefacto destaca el aspecto activo y multidireccional de tales productos. No hay una relación unilateral entre texto y receptor. Nos hallamos ante herramientas, valga la palabra, con las cuales, realizando ciertos usos, se consiguen una serie de efectos.

Tanto en el tango como en el bolero tenemos unas canciones que fundamentalmente están destinadas a ser utilizadas en forma de baile. Es posible utilizar también estos géneros musicales en forma de concierto auditivo pero lo más frecuente es que sean utilizados para ser bailados. Si el elemento del texto remite el análisis hacia el tema de lo melodramático, el aspecto del baile los relaciona con toda la temática del discurso corporal que puede agruparse bajo el concepto de *performance*.

El concepto de melodrama o de lo melodramático presenta una serie de problemas bastante complejos en el momento de determinar sus rasgos determinantes. De designar en la época barroca una representación teatral acompañada de música pasa en el siglo XIX a designar toda una serie de obras sobre todo de carácter teatral. Estas obras presentan rasgos de exageración en el tratamiento temático, prefiriéndose pasiones violentas.

tas, abundancia de incidentes etc. También lo melodramático puede darse en ese teatro en sus formas de expresión: uso sobreacentuado de la expresividad del cuerpo, tono patético de la voz etc.¹ En cualquier caso, en las historias de la literatura estas obras forman un corpus con unas delimitaciones bastante precisas.

En la discusión más reciente, en cambio, sobre todo a partir de los análisis de Peter Brooks (Brooks 1985) el melodrama pasa a convertirse en una categoría mucho más amplia y de difícil delimitación. En este caso sería más preciso hablar de lo “melodramático” como un conjunto de rasgos que se podrían encontrar en muchos géneros literarios. Para él quedarían incluidas p. ej. un buen número de novelas de Balzac o de Henry James. De ahí se origina un concepto que en vez de servir para delimitar un conjunto de obras pasa a significar un “modo” aplicable a situaciones muy diversas. De toda esta discusión no siempre muy clara conviene retener algunos rasgos constitutivos que puedan servir de hilo conductor.

El modo melodramático funcionaría sobre todo como una manera de ordenar la materia narrativa. En este procedimiento se produce una estructuración basada en fuertes polarizaciones valorativas: Siempre se trata de la lucha del bien contra el mal en la cual éste siempre está a punto de vencer. Las fuerzas o personajes portadores del bien se ven amenazados incesantemente por las más inesperadas peripecias, pero estas continuas amenazas no impiden su triunfo final.

En lo melodramático se trabaja con modelos muy estereotipados. La lucha se concentra casi siempre en el campo de los sentimientos. Éstos son presentados como un mundo autónomo en el cual no interviene el contexto social. Uno de los lugares privilegiados donde se da esa lucha lo constituye el mundo familiar. En el melodrama hay una ausencia de límite en lo que se dice y en lo que se vive. Es el mundo del exceso, de la ampulosidad sentimental. En general puede decirse que lo melodramático se ha visto casi siempre con una valoración bastante negativa. Se considera que ofrece un terreno abonado para toda clase de manipulaciones procedentes de la industria cultural. Se supone que ésta explota

¹ Cfr. los artículos publicados en el número de la revista parisiense *Europe* “Le mélodrame” (nov./dic. 1987).

cínicamente los sentimientos de un público indefenso y con poca capacidad crítica.²

Edmundo Báez, guionista de las películas de Libertad Lamarque, en unas declaraciones hechas en 1976 afirma

“la aceptación del melodrama por el público, tiene su origen en el hecho de que en Latinoamérica hay países cursis. No estoy despreciando la cursilería, la cual en el fondo es honesta y sincera, aunque el gusto sea malo. Toda Latinoamérica es cursi, lo es Argentina en los tangos, Colombia, México en sus vales, en lo dramático. Es una forma de la cultura de la subcultura. El cine mexicano fue el apogeo de la cursilería: Libertad Lamarque una gran, una extraordinaria cursi, no lo estoy diciendo como defecto de ella, no, si hubiera un premio Nóbel de la cursilería sería para Libertad, ella tiene la raíz, por eso llega a la gente. Cuenta con dos cosas, lo cursi y la canción” (Monsiváis 1994).

Contraria a esta forma de ver las cosas, bastante simplista y reductora, últimamente, entre la crítica literaria feminista está surgiendo una visión mucho más diferenciada. Si todavía no se ha llegado a invertir los términos valorativos, por lo menos se ha logrado mostrar que los sentimientos y aspiraciones femeninas encuentran una expresión mucho más rica en los productos melodramáticos de lo que normalmente se supone (Ann-Kaplan 1991 y Nochimson 1992). En el campo de la crítica latinoamericana el interés por estos problemas es más reciente. Los dos autores que se han ocupado más explícitamente del tema son Martín-Barbero y Carlos Monsiváis (Monsiváis 1994 y Martín-Barbero 1992). Para Monsiváis el discurso melodramático constituye un modelo agotado que sólo puede subsistir en forma de parodia y Martín-Barbero considera el discurso de las telenovelas como un tipo de discurso arcaico. Esto no impide que las telenovelas, por ejemplo, entre otras cosas, sirvan para transportar elementos de la memoria popular y tengan además funciones modernizadoras.

Es difícil aplicar estos análisis al fenómeno del tango y del bolero. Ninguno de estos autores se refiere explícitamente a estos géneros cuando analiza el melodrama. En general sus análisis se refieren a productos culturales que implican estructuras narrativas. Si partimos del hecho de

² Un ejemplo, de entre los múltiples que asumen estas posiciones, sería la obra del crítico cubano Reynaldo González *Llorar es un placer*.

que en el melodrama hay un cierre narrativo, una resolución de conflictos, entonces este concepto es poco útil para analizar la estructuras líricas de los textos del bolero y del tango. Pero por otro lado tampoco se puede negar el hecho de que muchos de los rasgos constitutivos de la categoría estética de lo “melodramático” concurren en ellos. Nos hallamos en el caso del bolero y del tango ante una articulación del mundo sentimental que se presenta de una manera totalizadora. El mundo de los sentimientos es el único mundo relevante.

En los tangos y boleros ese mundo está sometido a una serie de fuerzas que actúan por sí mismas en un ambiente cerrado. En él no caben factores ajenos p.e. vinculados a la situación social de los agentes sentimentales. El sujeto adquiere una actitud pasiva, victimista, sólo puede esperar que las mismas fuerzas que pone en juego el sentimiento amoroso produzcan los resultados deseados. Confesar que se ama o manifestar que se sufre constituyen las únicas herramientas efectivas de que se dispone para conseguir el resultado anhelado. En general, predomina la fatalidad, el amor es una fuerza anónima a la que uno está sometido sin remisión desde el momento en que se entra en su círculo de influencia. La vida se polariza entre el bien absoluto que constituye la unión con el ser amado y el mal absoluto que viene dado por el desencuentro.

En el bolero se da con gran profusión el empleo de categorías religiosas para estructurar el mundo de los sentimientos: “Y a mi sombra pregunto si esos labios que adoro en un beso sagrado podrán mentir” “muñequita linda, de cabellos de oro, dientes de perla, labios de rubí, dime si me quieres como yo te adoro”; “te juro que dormir casi no puedo mi vida es un martirio sin cesar”; “mujer si puedes tú con Dios hablar pregúntale si yo he dejado de adorar”, y ya en lenguaje de Agustín Lara “la palidez de una magnolia invade tu rostro de mujer atormentada y en tus divinos ojos verdes jade se adivina que estás enamorada”.

En el tango, en cambio, esta presencia de lo religioso es menos manifiesta, aunque subyace también como telón de fondo: “¿A mí qué me importaba tu pasado si tu alma entraba pura aun porvenir?” (“Infamia”) “¿Dónde estaba Dios cuando tú te fuiste?” (“Canción desesperada”) “Decí Dios qué me has dao que estoy tan cambiao, no sé más quién soy” (“Malevaje”) (Romano 1991).

Es cierto que todos y cada uno de los elementos mencionados parecen conformar el cuadro del discurso melodramático, pero para que éste

esté completo falta el elemento esencial: la resolución de las fuerzas en conflicto en una determinada dirección. Esto no ocurre porque tanto el tango como el bolero constituyen un mundo de fragmentos. Estos fragmentos empujan a construir una historia pero esta historia nunca se llega a contar en ellos. En los textos se articulan variantes, matices, nuevas combinaciones de un escenario en el cual podrían ocurrir muchas historias (en el bolero) o ya han podido ocurrir (para el caso del tango). Por ello no es de extrañar que partiendo de textos de tango o de boleros puede tenerse un acceso más rico a un considerable número de obras literarias. Pero en los textos mismos de las canciones el final de la historia se deja abierto para que se constituya en la imaginación del receptor del texto. En definitiva, hay que concluir que agrupar el tango y el bolero bajo lo melodramático ayuda a descubrir algunos aspectos, pero esta vía analítica presenta también fuertes limitaciones.

Es importante señalar que el texto del tango o del bolero, en tanto que producto literario, es susceptible de otros tipos de acceso crítico que a la larga pueden ser quizás mucho más productivos. Independientemente de su calidad literaria, en ellos se articula el rico mundo de los sentimientos amorosos, que goza de una larga tradición en la literatura. Iris Zavala ya ha aportado algunas pistas muy interesantes al entroncar los textos del bolero con la estética derivada del modernismo (Zavala 1992). En estos textos se construyen situaciones amorosas en las que se juega con las contradicciones inherentes al amor. A su vez se parte de determinadas estructuras sentimentales del hombre y de la mujer, de imágenes de la belleza femenina, de la estructura de la pasión, de la dimensión siempre inalcanzable de la plenitud amorosa etc. Quizás sería productivo, por lo tanto, relacionar estos temas con la herencia petrarquista y ver hasta qué punto se transforma o se continúa en ellos.

Aunque hasta aquí se ha hablado indistintamente de boleros y tango en una lectura más atenta se pueden distinguir una serie de rasgos diferenciadores en la forma como se configuran los conflictos amorosos en ambos. En el tango hay una sensibilidad muy desarrollada para lo fugaz y para percibir el engaño de las apariencias de claro entronque barroco, sin que esto signifique necesariamente una filiación directa. La frontera entre lo bueno (el encuentro, la plenitud amorosa) y lo malo (el desencuentro) parece diluirse: “miente mi soñar”; “vivir es cambiar, en cualquier foto vieja lo verás”; “Chau, no va más, dale un tiro al pasado y

empezá, si lo nuestro no fue ni ganar ni perder, fue tan solo la vida, no más”; “me engañó tu voz, tu llorar de arrepentida sin perdón” etc. (Romano 1991).

El objeto amoroso está constituido por una serie de signos que pretenden instaurar una seguridad, seguridad que casi de inmediato se manifiesta como engañosa, como pura apariencia. Este engaño/desengaño no tiene sujetos responsables. Es constitutivo del objeto amoroso en sí mismo. Nos encontramos en un puro mundo de proyecciones. Las proyecciones causadas por el deseo, un deseo que se dirige a un objeto siempre elusivo. El único mecanismo que puede dominar esta situación de delirio es la adopción de una actitud estoica. Desde ella se produce el distanciamiento necesario para desenmascarar el juego de apariencias que lleva implícito el deseo de felicidad. En definitiva se trata de comprender que el desencuentro no es algo contingente, producto de la biografía personal, sino un elemento constitutivo de la vida por el solo hecho del paso del tiempo.

Tango y bolero como performance

La exposición anterior se ha centrado en algunos aspectos del tango y el bolero en lo que tienen de texto. Pero tanto el tango como el bolero nacieron sobre todo como músicas para ser bailadas. Esto exige por lo tanto y sobre todo realizar un análisis de la dimensión corporal (Frith 1996).

Si se retrotrae el análisis a los contextos históricos de origen ambos bailes ejercieron un papel claramente liberador. Tanto en el bolero como en el tango se da voz a lo amoroso, en buena parte como experiencia transgresora. En el caso del tango por un uso del cuerpo especialmente provocador en la situación concreta del baile. Al escenificar de un modo tan explícito la eroticidad del cuerpo, creando al mismo tiempo un discurso gestual de la seducción y destacando los aspectos agónicos de lo amoroso, se entraba claramente en conflicto con la moral dominante. Los procesos de resistencia de las clases altas porteñas ante este hecho han sido suficientemente estudiados (Matamoro 1981).

Aunque se hayan señalado algunas diferencias estructurales entre el tango y el bolero, sin embargo tienen en común que el tipo de amor evo-

cado en ellos, el protagonismo que se otorga al cuerpo, va más allá de la realidad amorosa aceptada en su tiempo. En ellos el amor es sensual, la experiencia amorosa es el frenesí. Todo ello ocurre al margen de las instituciones vigentes. Aunque no se excluya, sin embargo no se hace explícita una funcionalización de estas experiencias hacia la institución matrimonial. La sociedad podrá utilizarlos en ese sentido pero, en principio, sobre todo en el bolero se exploran nuevos campos de sensibilidad amorosa que nada tienen que ver con el matrimonio.

El baile constituye el lugar bifronte donde se experimentan esas nuevas sensibilidades. Bifronte porque el baile no es la realidad amorosa directa de la vida. Frente a ésta, el baile presenta un nivel de ficción, hay una dimensión del “como si”. Pero por otro lado el acercamiento, el contacto corporal que se da en el baile es real. En el juego serio de entrega al ritmo musical se entremezclan las palabras del intérprete que va pronunciando las letras y de alguna manera actúa asumiendo las subjetividades de los participantes en el baile. O, visto al revés, los participantes en el baile se desdobl原因 en la persona del intérprete y su propia persona que expresa sus sentimientos oblicuamente por medio de las palabras cantadas.

En el bolero las palabras constituyen declaraciones amorosas, instrumentos de seducción, experiencias que se anticipan en la fantasía: “ansiedad de tenerte en mis brazos musitando palabras de amor”; “oye te estaba esperando, confiarte quería un secreto de amor”; “bésame, bésame mucho como si fuera esta noche la última vez” (Salazar 1987).

En el caso del tango la estructuración de letra y baile es algo más compleja. En primer lugar el carácter más reflexivo de las letras de tango introduce un factor distanciador que se compagina mal con la actitud que exige el baile. Probablemente experiencia textual y experiencia de baile hay que verlas como dos partes de una misma experiencia que no tienen porqué coincidir en el tiempo. La famosa definición de que el tango es un pensamiento triste que se puede bailar revela de una manera muy certera la estructuración de lo que ocurre en el tango. De hecho es muy frecuente bailar la música sin texto, cosa que no ocurre con los boleros. Incluso en un estudio de Julie Taylor se afirma que se puede percibir una contradicción entre el papel fuerte que la mujer suele asumir en las letras del tango y la posición dominante del varón en la práctica vigente en el baile (Taylor 1992).

Este último punto lleva a tratar otro conjunto de cuestiones complicadas, relacionadas con la pregunta de cómo habría que enjuiciar el rol del hombre y de la mujer en ambos bailes. Una adecuada respuesta a esta pregunta significaría que se dispone de herramientas semióticas adecuadas para interpretarlos. Por desgracia, hasta el presente, no es éste el caso. Pero aunque sea sucintamente se pueden hacer una serie de observaciones que de alguna manera desbrozan el tema. Se ha argumentado con frecuencia que la sensibilidad que se articula tanto en el bolero como en el tango obedece a un mundo patriarcal y machista. Sin duda el contexto social e histórico en que surgieron ambos géneros lo era. Hay suficientes estudios sobre los códigos de comportamiento del compadrito, del guapo etc. Son también conocidas las circunstancias sociales del surgimiento del tango, la posesión de la mujer como trofeo de la victoria en el feroz ambiente competitivo de ese momento. Lo mismo se puede decir de las profundas limitaciones de actuación pública y privada a las que estaban sometidas las mujeres en ese mundo.

Pero ver las cosas sólo así constituiría una visión estática de los elementos sociales que intervienen. Ya se ha señalado anteriormente la dimensión transgresora de la sensibilidad amorosa puesta en juego. Y esta dimensión vale tanto para los sentimientos masculinos como para los femeninos. Precisamente dos investigadoras mujeres, Iris Zavala para el bolero (Zavala 1992) y Marta Savigliano (Savigliano 1995) para el tango, ofrecen una serie de pistas para interpretar estas cuestiones de otra manera: Por ejemplo en los boleros la expresión del mundo sentimental no viene predeterminada desde el punto de vista del género. Con mucha frecuencia aparece sólo un “yo” y un “tú” que pueden ser ocupados indistintamente por un hombre o por una mujer: “bésame, bésame mucho mucho como si fuera la última vez” lo pueden decir ambos. Además en el mundo del bolero el número de intérpretes y compositoras femeninas es casi tan alto como el de los hombres.

Parece que en el mundo del tango la situación es algo distinta. Según Marta Savigliano sólo el 2% de las letras de tango están escritas por mujeres y sólo el 4% pone la letra del tango en labios de una mujer.³ Pero en contraste con este hecho ocurre que, en las letras del tango, es

³ Id.

la mujer la que con frecuencia abandona al hombre, y aunque este abandono puede dar pie a una serie de reproches creando la imagen de la mujer "malvada" (vid. tango "Chorra" de Discépolo) o la imagen de la mujer ligera que se deja deslumbrar por el mundo del lujo, no es ésta, sin embargo, la situación predominante. Con más frecuencia el abandono se considera más bien una especie de fatalidad en la que no hay nadie directamente culpable.

En el terreno estricto del baile se da como algo evidente que en el tango la situación del hombre es de dominio completo del cuerpo de la mujer. A ella sólo le quedaría la posibilidad de seguir con total entrega los pasos y figuras que le va marcando el hombre. Aunque no sea posible entrar con detalle en este campo, sin embargo es fácil mostrar que esto constituye una versión muy simplificada de lo que pasa en la situación real del baile. Se puede considerar que, dado el carácter altamente ritualizado de los pasos del baile, en ellos se escenifica una situación en que ambos, hombre y mujer, se entregan por igual a unas reglas que están por encima de ellos. Este consenso de la entrega, que es mutuo, es el que crea la posibilidad del baile con los juegos de seducción que en él se escenifican.

Por otra parte Savigliano refiere una serie de experiencias extractadas de sus conversaciones con bailarinas en las cuales se enumeran varios procedimientos de que dispone una buena bailarina para introducir modificaciones por su cuenta en los roles establecidos: manipular el eje del equilibrio modificando la distancia del cuerpo, cuestionar la posición del varón a base de la mayor o menor energía invertida en los propios pasos de tango, modificar los puntos de contacto entre los cuerpos, complicar el ritmo de los giros creando inseguridad en el varón etc. etc.⁴ Es difícil calibrar la importancia de estas indicaciones en relación a la cuestión planteada de los roles hombre y mujer en este baile. En cualquier caso presentan vías nuevas de análisis en un campo del cual hasta ahora se sabe muy poco.

Finalmente cabe hacer unas brevísimas reflexiones sobre el rol posible de estos bailes en un mundo en el cual muchas experiencias que en su momento pudieron ser transgresoras forman ahora parte de las reglas

⁴ Id.

de comportamiento normales. Los jóvenes como las jóvenes ya no precisan de la voz de un intérprete para sumergirse en fantasías amorosas. Por otro lado el cuerpo como lugar de placer erótico no necesita abrirse paso por la vía oblicua de las transgresiones en el mundo del baile. Además hay que añadir el hecho de que las experiencias amorosas que se transmiten en el bolero y en el tango tienen que ver con situaciones absolutas, amores totales y eternos, fracasos fatales etc, experiencias todas ellas que no concuerdan con el mundo de la sensibilidad postmoderna.

Para hacer una prospección hacia el futuro habría que hacer un diagnóstico más detallado del presente. Pero quizás se pueda dar una idea orientadora general: Dentro de la oferta musical actual el bolero y el tango ocupan una situación de marginalidad. En las grandes urbes latinoamericanas ha surgido un rock de gran pujanza. Pero precisamente esta situación de marginalidad del tango y del bolero podría enlazar dos tiempos completamente distintos produciendo un nuevo discurso transgresor. El tiempo de los que usan esta música porque nunca la han dejado de usar y el de los que la descubren de nuevo. Esta nueva mirada podría ayudar a redescubrir un mundo de sentimientos que se resiste a las exigencias de la globalización.

Bibliografía

- Alposta, Luis (1977): *El tango en el espectáculo*, Buenos Aires: Ediciones Corregidor (*La historia del tango*, 8).
- Ann-Kaplan, E. (1991): *Motherhood and Representation. The Mother in Popular Culture and Melodrama*, London.
- Brooks, Peter (1985): *The Melodramatic Imagination*, New York: Columbia University Press.
- Frith, Simon (1996): *Performing Rites*, Oxford: Oxford University Press.
- Martín-Barbero, Jesús (1992): *Televisión y melodrama*, Bogotá.
- (1998): “Televisión y desorden cultural”, en: *Revista de Crítica Cultural* n. 16/junio 1998, Santiago de Chile.
- Matamoro, Blas (1981): *La ciudad del tango*, Buenos Aires.
- Monsiváis, Carlos (1994): *A través del espejo. El cine mexicano y su público*, México: Ediciones El Milagro.
- Nochimson, Martha (1992): *No End to Her. Soap Opera and the Female Subject*, Berkeley: University of California Press.
- Romano, Eduardo (1991): *Las letras del tango*, Rosario: Editorial Fundación Ross.
- Rowe, Michael (1990): *Modernity and Popular Culture in Latin America*, Londres.
- Salazar, Jaime Rico (1987): *Cien años de bolero*, Bogotá: Ed. Academia de la Guitarra Latinoamericana.
- Savigliano, Marta E. (1995): *Tango and the Political Economy of Passion*, Oxford: Westview Press.
- Taylor, Julie (1992): “Ethos of Melancholy”, en: George E. Marcis (ed.), *Rereading Cultural Anthropology*, Durham, N.C.: Duke University Press, pp. 376-389.
- Zavala, Iris (1992): *Bolero. Historia de un amor*, Madrid: Alianza.

Ana María Cartolano

**“Nostalgia de las cosas que han pasado”.
Presencia del tango en el teatro argentino
de las últimas cuatro décadas**

*A mi viejo
“porque cuando piba me acunaba en tangos”*

En los años que van de 1890 a 1930 se concreta, evoluciona y desaparece en Buenos Aires un sistema teatral popular en el que se incluyen manifestaciones como el sainete y el grotesco. Es sabido que el tango irrumpe en la literatura argentina a través del teatro de este período. Baile primero, se transformó en tango-canción a partir de 1918 cuando Manolita Poli cantó *Mi noche Triste* en el sainete *Los dientes del perro* de José González Castillo y Alberto Weisbach convirtiéndolo en un éxito fenomenal.

Casi inmediatamente, dentro del sainete, la letra del tango afirma su predominio sobre el aspecto coreográfico. Y con la misma rapidez, el tango se transforma en el verdadero corazón del sainete: el texto teatral sirve sólo como soporte de un buen tango.

Tango y sainete tuvieron una vida paralela y evolucionaron al unísono hasta que en la década de los '30 la comercialización abusiva de una fórmula fue una de las causas de agotamiento del ciclo cuya última manifestación fue el sainete grotesco.

Si bien Tomás de Lara afirma que a partir de 1930 los derroteros de tango y teatro se separaron definitivamente (1968: 212), la alianza estaba lejos de disolverse. Durante el período 1930-1960 grotesco y sainete fueron considerados géneros desplazados, pero el tango comenzó a aparecer en otro tipo de obras, como *Un guapo del 900* de Samuel Eichelbaum, estrenada en 1940. Después de algunos años en los que el teatro independiente y experimental privilegió (aunque no de modo excluyente) los modelos europeos y norteamericanos (Pirandello, Strindberg, Lenormand, O'Neill, el expresionismo), a fines de la década de los '60 comienza a producirse un renacer de los procedimientos del sainete,

particularmente en su versión tragicómica, quizás porque la tragico-media, además de adaptarse mejor que ningún otro género al imaginario de nuestro público medio¹ era el instrumento adecuado para tratar sobre la escena nuestra profunda crisis social y política progresivamente agravada. Mediante la estilización, la parodia o muchas veces como pura continuidad de los géneros tradicionales surge lo que ha dado en llamarse “neosainete” y “neogrotesco”, donde el tango es una presencia frecuente explicitada a distintos niveles. Es que como bien afirma Luis Ordaz,

“tanto el tango como la vertiente más popular de nuestro teatro poseen raíces idénticas, se nutren de los mismos jugos y, por ello, pueden unir o conjugar sus elementos sobre un escenario en cualquier momento.”²

Y aún es posible encontrar ejemplos de esta alianza en el teatro más nuevo, lo que se conoce como “teatro de resistencia”, “teatro joven” o “teatro underground”, un intento de crear un nuevo modelo teatral después del fracaso de la modernidad marginal latinoamericana.

En nuestro trabajo nos hemos ocupado casi exclusivamente del intertexto de tango en la obra dramática. Nos hemos basado sólo en los textos, sin tener en cuenta lo que las puestas pudieron aportar. También hemos dejado de lado los espectáculos centrados en lo específicamente musical al estilo de *Gotán*. Un relevamiento de las piezas teatrales que de algún modo hacen referencia al tango dentro del período considerado, reveló que su número era muy elevado.³ Sin embargo, los límites impuestos a la extensión del trabajo decidieron que el análisis se centrara en algunos ejemplos que podrían ser modélicos y que representan distintas formas de enclave así como distintas maneras de connotar la

¹ Pellettieri (1994: 84).

² Ordaz (1977: 1287).

³ Dentro de los límites del período considerado hemos podido detectar más de treinta obras en las que el tango tiene algún modo de enclave, de las que sólo podemos citar algunas: *El dúo Sosa-Echagüe* (1984) de Ricardo Halac, *Anclado en Madrid* (1990) de Roberto Ibáñez, *Volvió una noche* (1991) de Eduardo Rovner, *El clásico binomio* (1989) de Jorge Ricci y Rafael Bruza, y la más reciente, *Muñeca brava* (aún no estrenada) de Carlos Pais. Anterior a nuestro período pero muy importante para el tema es *Tango mishio* (1957) de Rodolfo Kusch.

“tanguidad”, a fin de poder llegar a establecer ciertas constantes y una posible interpretación de esta fructífera y prolongada alianza.

Uno de los primeros intentos de revisión de las formas tradicionales finiseculares, inscripto en la corriente realista del teatro independiente, fue la obra de Juan Carlos Ghiano *Corazón de tango* (1963), en la cual el autor usa ya casi todos los recursos connotativos que aparecerán en piezas posteriores. La acción de esta tragicomedia transcurre en un café (espacio raigalmente conectado con el tango), y en dos momentos separados por veinticinco años. La primera fecha, 1935, está en relación con la muerte de Gardel, cuyo retrato preside la escena mientras su voz se escucha a través de una grabación de *El día que me quieras*. Los personajes (Garufa, Milonguita, Malena, Pata de palo, Madame Ivonne), son arquetipos de la mitología porteña o protagonistas de antológicos tangos; sus vidas están dominadas por alguna forma de engaño; el caso más dramático es el de Anatolia, la chica de la victrola, cuya existencia está edificada sobre la mentira de haber sido la única novia del Zorzal; en la narración de sus amores, pura ficción, no es difícil reconocer escenas de los filmes de Gardel. Pero mientras Anatolia se autoengaña hasta el punto de creer lo que ella misma ha inventado, sus amigos juegan una especie de representación bien montada que pretende prolongar conscientemente un pasado tanguero y arrabalero que ya no existe. La posición de Ghiano queda explicitada en su prefacio a la edición de 1966 cuando afirma haber extremado “hasta la caricatura ciertos rituales de la mitología tanguera, pesadamente difundida en nuestros días”, y en el personaje de Calderón, el intelectual que busca las raíces de ese mito que le han vendido y que ya no está en ninguna parte. Las circunstancias mismas en las que se desarrolla la obra son concluyentes: es la última noche del café que al día siguiente caerá bajo la piqueta de demolición.

Un ensayo singular de incorporación del tango a la escena desde una perspectiva completamente diferente a la de Ghiano es el de Alberto Rodríguez Muñoz. Dos de sus obras, *Melenita de oro* (1964) y *El tango del ángel* (1962), tuvieron música especialmente escrita por Astor Piazzola (en la primera se estrenó *Verano porteño* y las otras composiciones que componen la “suite” de las estaciones). Otra de ellas, *Los tangos de Orfeo*, es una reescritura lunfardesca del mito clásico en la que alcanza particular relieve uno de los temas más filosóficos del

tango, el del paso irremediable del tiempo, ese tiempo que uno querría que se quedara “mudo, quieto como un matungo cansado” (120).

La meditación sobre el tiempo se expresa también en *Melenita de oro* con un lenguaje que remite a una atmósfera y a una época, instalando al espectador en el mundo del tango:

“La pucha
tampoco las horas nunca pasan,
aunque en cambio
se rajan los años
sin importárseles de nadie,
como colectivos repletos
a la hora en que pica el bagre.” (12)

El velo onírico con el que Rodríguez Muñoz envuelve sus piezas contribuye a la mitificación del Buenos Aires de los '30 y de sus tangos, cuya filosofía no la iguala “ni la Biblia” al decir de uno de los personajes. La estructura circular de la pieza subraya, con su atemporalidad, esa mitificación. La atmósfera de la realidad que configura el autor combina la sordidez espesa, el idealismo angélico y el melodrama peligroso del tango.⁴ La fábula, mínima, que bien podría haber sido sólo algo soñado desde la nostalgia, gira en torno a la historia de Melenita, una típica “Milonguita” porteña cuyo penoso futuro es aún sólo una amenaza; su espontaneidad y su entrega contrastan con la excesiva reflexión de Ernesto, el “manyapapeles” incapacitado para vivir que quiere comprender “por qué somos así” (52), “por qué los porteños seguimos viviendo medio boleados ...” (55) “y vaya a saber por qué misterioso entripado o remordimiento o pena por algo, melancólicos, sin alegría para nada ...” (57).

En los años '70, la problematización creciente de nuestras circunstancias socio-políticas produce un nuevo interés por interpretar la realidad. La edición en 1969 de las obras de Armando Discépolo con un excelente prólogo de David Viñas había favorecido una lectura distinta del grotesco criollo y la convicción de que su espejo deformante era un eficaz medio para reflexionar y debatir la crisis sobre el escenario. En

⁴ Kive Staif en el epílogo a la edición de *Melenita de oro* (Rodríguez Muñoz 1965: 213).

consecuencia hicieron su aparición algunas de sus características en las piezas de los autores más jóvenes y otros que ya no lo eran tanto y contaban con una trayectoria. Las obras combinaban una tesis realista con procedimientos teatralistas provenientes no sólo del sainete y el grotesco criollo sino también del teatro del absurdo y el expresionismo. La incrementación del tono político ya presente en esta década culmina a principios de los '80 con la aparición de Teatro Abierto, un fenómeno protagonizado por autores, directores y actores que entendían el arte como compromiso y forma de conocimiento, que inaugura una segunda fase del sistema teatral abierto en los '60. Es dentro de esta línea y en este período que debemos ubicar las obras canónicas de Roberto Cossa y Carlos Gorostiza, cuyos nombres son quizás los más importantes del teatro rioplatense de los últimos cuarenta años.

El teatro de Roberto Cossa, que a través de varias décadas ha recorrido toda una línea evolutiva en cuanto a sus procedimientos sin abandonar, sin embargo, la reivindicación de las utopías individuales y sociales, constituye una crítica radical de la clase media argentina a la que ve absolutamente fracasada, perdida en el vano intento de protagonizar la vida político-social del país. El tango tiene en su teatro un lugar de privilegio desde *La ñata contra el libro* (1966), título acuñado sobre “la ñata contra el vidrio” de “Cafetín de Buenos Aires” de Enrique Discépolo. El acto único narra las infructuosas tentativas de David por escribir una letra de tango que lo convierta en el ganador del concurso “Gotán busca al nuevo poeta del tango”, alternando esta acción con pantallazos retrospectivos que nos van dando noticias acerca de sus circunstancias. David Balmes, judío, estudiante crónico de sociología, hijo único mantenido por los padres, tiene la esperanza de conseguir el millón de pesos del premio para cumplir con su sueño: instalar un bulín. Con él Roberto Cossa inaugura una galería de personajes que son letristas de tango fracasados como el Chicho de *La nona* y el Carlitos de *El viejo criado*; como este último, David sólo conseguirá citar letras de tangos existentes lamentando que ya hayan sido escritas. Sus esfuerzos están encaminados a encontrar un tema, pero los ya consagrados que cita: el barrio, la “vieja” y el “amurado”, no lo motivan. Quizás porque “hay que escribir sobre cosas que se vivieron, que se conocen bien” y lo que trata de incorporar en forma postiza son temas y arquetipos de una Buenos Aires falsa que no existe. Asumiendo

la pose de malevo, confundiendo a Rita (que no es ninguna pebeta ingenua) con la mitológica Milonguita, sus fantasías contrastan con la convicción de su amigo Cacho Bordenave de que “ya no es una época para la joda. La vida cambió”. En definitiva quizás se trate de que para escribir un tango hay que encontrar lo popular. Pero a David le cuesta mucho encontrarlo; porque, se pregunta, ¿qué es lo popular?.

La crítica a ese intelectual completamente alienado de su realidad se halla también en *El viejo criado* (1980), sin duda la obra más representativa para el tema que nos ocupa. Considerada por Luis Ordaz como la fundadora de una modalidad auctóctona del “absurdo” es la más porteña de las piezas de Cossa porque combina dos mitologías: la del café y la del tango. A ellas hacen alusión título y epígrafe: el primero está tomado de “La casita de mis viejos” de Cobián y Cadícamo; el segundo, pertenece a Charles de Soussens, la figura más típica de la bohemia literaria porteña. Del tango de Cobián surge Carlitos, nueva encarnación del letrista (y cantante) fracasado, ahora también “cafishio”, que busca en vano al “viejo criado” que lo reciba a su regreso, mientras Ivonne es una caricatura de la trajinada francesita de otro tango de Cadícamo;⁵ a este mundo pertenecen también un manoseado París que es un estereotipo, la historia de “amuros”, alcohol y regresos que cuenta Carlitos (y que no es sino una mezcla de diversos tangos), y la figura paternal y castradora de Gardel. La acción se desarrolla en el reducto cerrado del café donde Alsina, el intelectual, un “sabiondo” que habla con suficiencia de teorías varias sin jamás pasar a la acción, juega interminables partidas de truco con Balmaceda, un ex-boxeador infantil y un poco idiotizado (quien paradójicamente le gana casi siempre). En la pieza de Cossa ambos mundos, tango y café, son igualmente falsos porque conducen a la alienación de la realidad. La “imposibilidad del despegue” se encarna en la siempre postergada partida de Balmaceda y el uso de un recurso muy común en los ’80: el del tiempo abolido, metáfora del estancamiento. La Argentina, ese país grotesco de proyectos mutilados, de morbosas repeticiones y “detenciones”, al decir de David

⁵ La figura trágica de Madame Ivonne en el tango homónimo, quien “ya no es la papusa del Barrio Latino/ ya no es la mistonga florcita de Lis ...” y a la que “ya nada le queda ... ni aquel argentino/ que entre tango y mate la alzó de París” se transforma aquí en una desvalorizada imagen a través de la caricatura.

Viñas,⁶ es el que transcurre fuera del café, el del vaivén de viejos criados y generales que siempre regresan y al que los habitantes del café permanecen indiferentes. “Volver” es aquí el concepto clave que dibuja una estructura cíclica y conecta los distintos ámbitos: el externo, un recurrente recorrido político que va desde los '40 hasta los '80; el del café, donde siempre se vuelve a empezar y Alsina cuenta por enésima vez la misma anécdota, y el del tango, donde un Carlitos impotente sólo puede citar, es decir, repetir. Cossa, trazando un paralelismo entre tango y política, pasa revista a los grandes mitos argentinos con una visión radicalmente crítica: quedar atrapados en ellos significa inmadurez y permanente nostalgia de figuras paternas, negación del presente y de lo nuevo, incompreensión de la verdadera realidad. El tango es visto aquí como un espacio regresivo, donde el hombre tiene un rol esencialmente a-dinámico⁷ como un reducto de inmovilidad y resignación donde uno, como en Discépolo, se entrega “sin luchar”.

Otras piezas de Cossa igualmente importantes para el tema tango/teatro son *Gris de ausencia* (1981) título surgido de “Canzoneta” de Lary y Suárez, (una “vuelta de tuerca” del clásico grotesco criollo donde, por las circunstancias políticas, el otrora inmigrante italiano ha tenido que “exiliarse” en su patria de origen, y sus hijos argentinos se han dispersado a los cuatro vientos), *Los compadritos* (1985), y *Angelito*, estrenada en 1991, cuyo protagonista, que ha adoptado el pseudónimo del título como homenaje al cantor Angel Vargas, usa un vocabulario amoroso que proviene inconfundiblemente de “Sur” de Homero Manzi.

Durante la década de los '90 es posible reconocer una corriente que representa la continuación estética del realismo reflexivo de las décadas anteriores así como otra que significa una ruptura con el movimiento surgido en los '60.

Dentro de la primera, una mirada en total empatía con el tango es la que ponen de manifiesto las piezas de Carlos Pais. En *El hombrecito*, escrita en colaboración con Américo Alfredo Torchelli y estrenada en 1992, la acción transcurre también en un bar, pero aquí el recinto se

⁶ “Armando Discépolo: grotesco, inmigración y fracaso” (Viñas 1969).

⁷ Maryse Vich-Campos: “¿Partir?” (en: *Le Tango. Hommage a Carlos Gardel*, 1985: 102).

transforma, por la acción de los protagonistas, en un espacio de libertad. Con un contenido francamente humorístico, esta historia ingenua y sentimental apela al procedimiento estructural del encuentro personal, parodiado como algo ya agotado en *El viejo criado*, y pone en escena a dos personajes cuya hermandad, lograda a lo largo de la acción, nace de la determinación de dejar surgir, a través del canto, lo más auténtico de cada uno de ellos. La esperanzada tesis de la pieza expresa que la libertad está siempre allí esperando, pero es necesario que uno la ejerza. “Porque si no ... somos hombrecitos nada más” (97).

A diferencia de Tuco, el frustrado cantor de *El acompañamiento* de Carlos Gorostiza (1981) que no puede o no quiere unir sueños con realidad trabajando todos los días en la fábrica y cantando sólo los sábados por la noche, el protagonista de Pais no hace una estricta división entre lo que la vida le ha deparado (la rutina de tenedor de libros) y lo que sueña; por eso puede transformarse de Teodoro Paradiso en Carlos Garúa, cantor de tangos, con la mínima ayuda de una peluca, un saco a rayas y un moñito. Y si bien algún crítico ha opinado que podría encontrarse un núcleo semántico común a ambas obras (la concreción de los sueños y la necesidad de expresar el canto que se lleva en sí) es innegable que, mientras en Pais el canto abre, tanto a nivel literal como metafórico, una posibilidad de realización del ser en libertad, Gorostiza construye un personaje que, frente a las condiciones en las que debe vivir, no ve otra salida que la regresión al pasado y el encierro asfixiante de su cuarto con la única compañía de la voz de Gardel entonando interminablemente *Viejo smoking*.

En Pais, el rico intertexto de letra de tango (“Con la otra”, “Cafetín de Buenos Aires”, “Silencio”, “Mi vieja viola” y “Volver”) culmina con algunos versos de “Uno”, que sintetizan magistralmente la obra: “Uno busca lleno de esperanzas/ el camino que los sueños prometieron a sus ansias.”

Gardel, fotografía entronizada en el altar de una mesa de bar en *El hombrecito*, se transforma en un personaje en *Desfile de extrañas figuras*, melodrama de Pais estrenado en 1993 cuyo título alude a uno de los versos de “Soledad”, tango-canción que fue una de las últimas grabaciones del Zorzal. Pero este Gardel es una figura trágica que no tiene otra alternativa que escucharse en viejos discos de pasta (aunque, como afirma, ésa no sea su voz), porque ha perdido su canto y no puede

dar una sola nota.⁸ También Violeta Echagüe, la protagonista, antes exitosa cantante de tangos, ha enmudecido. Su decadencia comenzó una madrugada de 1976 en la que se llevaron a Malena, su hija, fecha y circunstancias que para los argentinos no necesitan más explicaciones. La imposibilidad del canto en Gardel y el olvido de las letras en Violeta hacen alusión tanto a un contexto de represión (el del Proceso militar iniciado en marzo de 1976) como al pacto de silencio que pesa sobre la acción de la obra, la ausencia de compromiso en la vida de Violeta, su cobardía, su resignación y su renuncia. En el delirio de Violeta se mezclan la vida y el tango, y su confesión más honda, donde cabe el recuerdo terrible de ese día, su culpa y su penar, es un “collage” de letras de tangos (casi todos de Manzi y de Discépolo: “Uno”, “Malena”, “Che, bandoneón”, “Esta noche me emborracho”, “Cafetín de Buenos Aires”, “Martirio”, “Ninguna” y “Milonga triste”). Con respecto a “Soledad” y a la mitología tanguera el desarrollo de la pieza implica varias transformaciones: la letra del tango, escuchada reiteradamente en la obra, no hace aquí referencia al hombre que espera a la mujer, sino a la madre que aguarda inútilmente a su hija; esta madre no es “la santa viejecita” abandonada por el hijo ingrato sino una vieja borracha y narcisista;⁹ y Malena no es ninguna hija pródiga, sino la víctima de la trágica realidad argentina inaugurada en las últimas décadas: la de la ausencia de hijo.

La consideración del núcleo temático de pasión, sexualidad y muerte que constituye quizás la esencia misma del tango ha producido algunas obras recientes entre las que se cuentan *Tango roto* de Jorge Palant y *Como un puñal en las carnes* de Mauricio Kartun, ambas de 1996. La primera reúne tres variaciones que son tres diferentes interpretaciones de una misma imagen: un hombre sentado a la mesa de un bar, que sostiene su cabeza entre las manos, y dos mujeres que lo contemplan; una ríe; la aventura sexual comenzada en un intercambio de miradas

⁸ Es quizás una coincidencia que Solanas haya utilizado este mismo recurso en su film: *Tangos. El exilio de Gardel* (1986) y que el mismo sea retomado por Gabriela Fiore en *Cuesta abajo* (1988).

⁹ La inversión representa un entrecruzamiento de las coordenadas madre-barriobondad y milonguera-centro-perdición señaladas por Noemí Ulla (Ulla 1982: 50-51).

fracasa en las tres historias cuando se establece el diálogo. Apoyada en el fondo de “Yvette”, interpretado por un bandoneonista en escena, toda la obra parece explicitar la idea de que la relación entre el hombre y la mujer no es problemática mientras se conserva en el nivel del tango bailado: dos cuerpos al unísono, pura sensualidad sin el inconveniente del lenguaje. La letra es la que introduce lo problemático, el malentendido.

Kartun, quien ya en 1982 había hecho su incursión en el ámbito tanguero con *La casita de los viejos*, una feroz tragicomedia que invierte el sentido del mítico “volver”, parte en *Como un puñal en las carnes* (1996) de dos referencias obligadas: el tango “Pasional” de Caldara y Soto, y un epígrafe extractado de *Fragmento de un discurso amoroso* de Roland Barthes. Vicente Ramella, alias Monterito (por el cantante Miguel Montero) es un rutinario contador bancario, típico personaje proclive a la rebelión, que un buen día descubre la pasión. Antes, su única manera de asomarse a ese mundo había sido su interpretación del tango “Pasional”, a la manera de Alberto Morán, en despedidas y reuniones. Su voz narra en tres monólogos los tres momentos (“captura”, “encuentros” y “secuela” según Barthes) de su historia amorosa. Con la capacidad de concentración que también posee el tango, la pieza de Kartun cumple el precepto enunciado por Barthes: “Como relato, el amor es una historia que se cumple, en el sentido sagrado: es un programa que debe ser recorrido.” La historia de Monterito, un clásico “amurado”, está narrada poéticamente desde lo sentimental, creando un tremendo patetismo a partir de alusiones o circunstancias pueriles, pero sin dejar jamás de lado el humor. El monólogo alude a la fundamental subjetividad del tango, porque como dice Florencio Escardó, “apenas suena [su música], el porteño se va con ella al seno de su propio aislamiento, a la acentuación de su soledad y se queda en confidencia con su sentimentalismo abisal”.¹⁰

El teatro más nuevo hecho por gente joven parte de una propuesta que podríamos considerar posmodernista: releer y reescribir los mitos (que, a diferencia de lo que sucede con los autores antes mencionados, no son *sus* mitos) y reexaminar las tradiciones para tratar de compren-

¹⁰ F. Escardó: *Geografía de Buenos Aires* (1945), citado por De Lara (1968: 382).

der, una vez más, por qué somos como somos. El principio constructivo de estas obras es la parodia y trabajan, en mayor o menor medida, a partir del intertexto de las más variadas procedencias (en el guión de Bartís que comentaremos a continuación coexisten citas de Discépolo, San Martín, Quevedo, Perón, Borges, Darío y el tango), la mezcla irreverente, la ironía y la nostalgia. La escritura de algunas de ellas adhiere a modelos consagrados de la década anterior, como *Cuesta abajo* (1988) de Gabriela Fiore, una autora muy joven que se declara deudora del teatro de Roberto Cossa. Fiore imagina un encuentro entre Gardel y Rita Hayworth, dos seres envejecidos, solitarios y grotescos, atrapados en la representación eterna de su papel y prisioneros de su naturaleza mítica.

Otras piezas no son verdaderos textos sino sólo guiones, creaciones colectivas. Tal es el caso de *Postales argentinas* (1989), dirección de Ricardo Bartís, un sainete de ciencia-ficción entre el melodrama y el absurdo, cuya acción se desarrolla en el año 2046 cuando Argentina ya no existe como país; el hallazgo de unos manuscritos en el lecho seco del Río de la Plata permite reconstruir la vida de Héctor Girardi, una típica situación tanguera con el antihéroe sentimental que ve cómo “la vida se va” y camina hacia el fracaso. Pero temas y personajes del texto parodiado (el canon del tango) se transforman mediante el procedimiento de inversión; el protagonista, frente al yo tanguero que se “entregaba sin luchar”, trata de evitar el fracaso (sin resultado) a través de una enorme actividad; y la madre, personaje arquetípico, hace aquí explícita, a través de una conducta casi obscena, su relación edípica con el protagonista (un tema latente en el tango que ya Eduardo Rovner se había atrevido a tratar en clave de humor en *Volvió una noche*), transformándose en un personaje siniestro al que Héctor intenta reiteradamente matar pero sin éxito, porque “las madres son inmortales” (11).

De lo que antecede se deduce que, lejos de desaparecer con el eclipse del sainete y el grotesco, la alianza teatro/tango ha seguido teniendo vigencia hasta el presente en obras que provienen de distintas estéticas, aunque quizás las más significativas para nuestro tema sean precisamente reelaboraciones de dichos géneros finiseculares; estas últimas representan una segunda trasposición, es decir, son teatro sobre teatro: aluden a un referente extratextual y al mismo tiempo a un género integrado a la historia de nuestro teatro, lo cual se evidencia algunas

veces en un doble juego cronológico: la historia actual desarrollada en el mundo representado y la época pasada del sainete/grotesco (*Corazón de tango*). Las piezas que hemos considerado (y alguna otra perteneciente al corpus que incluimos para ejemplificar) presentan diferentes modos de aproximación a este paradigma: la denegación parodiante que impone una distancia crítica con respecto al pasado y a los modelos que propone el tango, la adscripción por pura continuidad, con una actitud de identificación emotiva frente a la tradición, y la deconstrucción posmoderna. En comparación con los modelos finiseculares el tango no ocupa ahora un lugar central como texto cantado; si bien se lo escucha en la voz de los protagonistas (Pais, Gorostiza), o en grabaciones, son sus mitos, los de la ciudad y el porteño, los que connotan su presencia en las obras que nos ocupan. Los distintos modos de enclave del tango en ellas representan diferentes modalidades de la trastextualidad. Un caso muy frecuente es el de la pieza que se denomina con el título o con algún verso de un tango. Puede nacer de un tango y desarrollar el nivel semántico del mismo (*Como un puñal en las carnes*), conservar una escasa relación con él (*Lejana tierra mía*, de Eduardo Rovner) o invertirlo (*La casita de los viejos*). Como sucede siempre en el fenómeno de la intertextualidad, gracias al conocimiento que el destinatario tiene del texto del que provienen título o verso (lo consagrado por la memoria de todo argentino), es posible la descontextualización y la resemantización en la dirección contraria. Es frecuente la presencia de personajes de prosapia tanguera como Milonguita, la piba buena que se perdió por las luces del centro (Ghiano, Rodríguez Muñoz, Kusch) o la francesita engañada y prostituida (Cossa). A veces la fábula les otorga una existencia real, otras son arquetipos (muchas veces transgredidos), a menudo aparecen como prototipos de nuestra conducta actual. Personajes frecuentes son el cantor de tangos, más o menos fracasado (Cossa, Gorostiza, Pais), cuyo modelo es Carlos Gardel, a veces en binomio con un acompañante, y el intelectual que trata de penetrar el “misterio” del tango, un pasado que le es ajeno y que debe investigar¹¹ (Rodríguez Muñoz, Ghiano, Cossa). La presencia de los letristas muestra la voluntad de poner en escena al poeta, al que escribe, y mostrar su incapacidad o la

¹¹ Tulio Carella (1966: 89).

forzosa elección que debe hacer entre escribir/contar la historia o vivirla (Cossa, Bartís).

Las obras desarrollan los temas típicos del tango. La relación sentimental atribulada (Kartun) o el alcohol para olvidar (Pais) no son más que manifestaciones de una problemática más honda: el ser como pura apariencia (Ghiano, Pais), la preocupación por el tiempo y su transcurso (Rodríguez Muñoz, Pais) y la convicción del inevitable fracaso (Gorostiza). La exaltación del fracaso, el gran tema del tango,¹² es parodiada con frecuencia en el teatro de Cossa, como en la cita discepoliana de “Ivonne, hacete a un lado que fracaso” de *El viejo criado* o en este pasaje de *Los compadritos* puesto en boca del Morocho Aldao:

“Y ... pero el fracaso es lindo también. Va a ver. Tiene sus cosas. Nosotros, con la barra ... ¡todos fracasados! Nos juntamos los viernes, una grapita ... un faso ... y hablamos, hablamos ... ¡nos va como la mierda! Pero es lindo” (198).

El intertexto de letra de tango parodiada aparece comúnmente en el diálogo de los personajes. Así en la obra de Ghiano la decepción le hace decir a Milonguita: “Se terminaron la pollera cortona y las trenzas, hasta el rayo de sol se me piantó” (59); Cossa llega a lo grotesco con frases como “Hizo una mueca de mujer vencida y se perdió para siempre por los pasillos del Banco de Londres y América del Sur” (*El viejo criado*, 50). La deformación paródica es, en todos los casos, el recurso más usado (*La ñata contra el libro*).

Las alusiones son a veces sumamente sutiles y se transforman en una especie de juego: Alsina y Balmaceda, personajes de *El viejo criado*, aparecen en el tango de Cadícamo “Tres amigos” como integrantes del famoso trío del Sud sobre cuyo paradero se interroga largamente Carlitos en el clásico tópico del *Ubi sunt*. Las citas y alusiones más frecuentes en las obras que hemos mencionado pertenecen a tangos de Contursi, Gardel/Le Pera, Celedonio Flores, Cadícamo, Manzi y Discepolo.

No obstante la variedad de recursos con los que el teatro connota el universo del tango, es posible establecer dos constantes en los textos analizados: la presencia de Gardel y el tópico del regreso. Voz o perso-

¹² Tulio Carella (1966: 89).

naje, el Gardel tierno y patético de Pais, el grotesco y muy humano de Fiore, el mítico, “paternal” y castrador de Cossa y Gorostiza, son distintas imágenes del único mito indiscutido en la Argentina, capaz de unir a todos, como bien lo sabe el personaje de Cossa que aconseja:

“Si verdaderamente se quiere hacer patria, el acto tendríamos que hacerlo frente a la tumba de Gardel. Más argentino que Gardel ...” (Cossa, *Los compadritos*, 19). Es su voz la que canta “Volver” en el final de *El hombrecito*. La nostalgia por la vuelta inunda casi todas las obras del período considerado. Paradigmáticos son los versos de *Angelito* cuando el protagonista está a punto de abandonar Suecia, su tierra de exilio desde el '76:

“Voy a viajar de regreso.
Igual que él.
Cuando cantaba ‘Volver’.
‘Con la frente marchita’.
Solo, barbudo y sin guita.
Buenos Aires, otra vez ...
Allá por el ochenta y tres ...” (98-99)

Porque volver no es volver triunfador, ni en los tangos ni en las piezas teatrales. Volver es volver para comprobar que todo lo más querido se ha ido para siempre, para empantanarse en la culpa y ser castigado (Kartun), o para repetir como una maldición los mismos hechos (Cossa, Gorostiza). La idea de estancamiento o del constante irse y regresar se expresa en la estructura cíclica de algunas de estas obras, en las que el cafetín, el bar, son el pasaje donde se vive para las fantasías y la nostalgia mientras se va la vida.¹³ Se está, como dice el tango, “anclado”. Tango y obra dramática funcionan como metáforas del país cuya historia es una sucesión interminable de exilios y regresos; un país donde más tarde o más temprano todo el mundo se convierte en exiliado. Y si bien es posible constatar en algunos autores una denegación del tango hecha desde lo ideológico (y el caso de Cossa es quizás el más claro) en la que se dice no al fracaso, a la melancolía, a la resignación y el abandono de la lucha, también encontramos en otros el rescate de ciertos elementos de nuestra cultura tanguera y porteña. Todos

¹³ Scheines (1993: 149).

los mitos que el protagonista de Bartís carga le permiten sobrevivir, pero al mismo tiempo llevan el germen de la destrucción, y es esta ambivalencia la que nos representa mejor. Teatro y tango se combinan en una tarea de esclarecimiento de lo que sigue siendo una obsesión nacional: nuestra identidad (un argentino es alguien que vive preguntándose qué es ser argentino). Ni siquiera a una pieza tan poco convencional y tan lúdica como *Postales argentinas* le es ajena esta preocupación cuando deja entender que ciertos rasgos del argentino podrían pensarse como constantes, a punto tal que aún estarían vigentes en el año 3000. En esa búsqueda de esclarecimiento son insoslayables las letras de tango, porque en ellas se filosofa sobre nuestros defectos y virtudes sociales, sobre nuestro sentimiento de orfandad¹⁴ y ese destino de errar por el mundo llenos de nostalgia, quizás hasta que comprendamos, como dice Gelman, que

“Hay que aprender a resistir
Ni a irse ni a quedarse,
a resistir,
aunque es seguro que habrá más penas y olvido.”¹⁵

¹⁴ Scheines (1993: 111).

¹⁵ Juan Gelman: *Mi Buenos Aires querido*, citado por Campra (1996: 29).

Bibliografía

- Aroldi, Norberto (1966): *Discepoliana (con canciones de Enrique Santos Discépolo)*, Buenos Aires: Talía.
- Bartís, Ricardo (1990): "Postales argentinas", en: Jorge Dubatti (ed.): *Otro Teatro*, Buenos Aires: Coquena Grupo Editor.
- Borges, Jorge Luis (s.f.): "Historia del tango", en: *Evaristo Carriego. Obras Completas de Jorge Luis Borges*, t. 1, Buenos Aires: Círculo de Lectores.
- Campra, Rosalba (1996): *Como con bronca y junando ... La retórica del tango*, Buenos Aires: Edicial.
- Carella, Tulio (1966): *Tango. Mito y esencia*, Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- Cossa, Roberto (1967): *La ñata contra el libro*, Buenos Aires: Talía.
- (1980): *La nona*, Buenos Aires: Sociedad General de Autores de la Argentina.
- (1990): "El viejo criado", en: *Teatro 3*, Buenos Aires: Ediciones de la Flor.
- (1991): "Angelito. Los compadritos", en: *Teatro 4*, Buenos Aires: Ediciones de la Flor.
- De Lara, Tomás/Inés L. Roncetti de Panti (²1968): *El tema del tango en la literatura argentina*, Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas.
- Fiore, Gabriela (1990): "Cuesta abajo", en: *Otro Teatro*, Recopilación y banda de Jorge Dubatti, Buenos Aires: Coquena Grupo Editor.
- Ghiano, Juan Carlos (1966): *Corazón de tango*, Buenos Aires: Talía.
- Gorostiza, Carlos (1994): "El acompañamiento", en: *Teatro contemporáneo (1970-1985)*, Buenos Aires: Huemul.
- Halac, Ricardo (1994): *El dúo Sosa-Echagüe*, Buenos Aires: Corregidor.
- Ibáñez, Roberto (1995): *Anclado en Madrid*, Buenos Aires: Torres Agüero.
- Kartun, Mauricio (1989): "La casita de los viejos", en: *Teatro Abierto 1982*, Buenos Aires: Puntosur.
- (1996): "Como un puñal en las carnes", en: *Teatro XXI. Revista del Getea*, año II, n° 2, Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, p. 103-113.
- Kusch, Rodolfo (1959): *Credo rante*, Buenos Aires: Editorial Talía.
- (1959): *Tango*, Buenos Aires: Editorial Talía.
- Labraña, Luis/Sebastián, Ana (1992): *Tango. Una historia*, Buenos Aires: Corregidor.
- LE TANGO (1985): *Hommage a Carlos Gardel. Actes du Colloque International Toulouse 13-14 novembre 1984*, Toulouse: Université de Toulouse-Le Mirail.
- Mafud, Julio (1966): *Sociología del tango*, Buenos Aires: Editorial Américalee.
- Moreno Chá, Ercilia (ed.) (1995): *Tango tuyo, mío y nuestro*, Buenos Aires: Instituto Nacional de Antropología y Pensamiento Latinoamericano.

- Ordaz, Luis (1977): “El tango en el teatro nacional”, en: *La historia del tango. El tango en el espectáculo (I)*, Buenos Aires: Corregidor, pp. 1215-1287.
- (1992): *Aproximación a la trayectoria de la dramática argentina*, Ottawa/Ontario, Canada: Girol Books Inc.
- País, Carlos (1992): “Desfile de extrañas figuras”, en: *Teatro Completo*, vol. 1, Buenos Aires: Torres Agüero Editor.
- País, Carlos/Torchelli, Américo Alfredo: “El hombrecito”, en: *Conjunto. Revista de teatro latinoamericano de la Casa de las Américas*, n° 95-96.
- Palant, Jorge (en prensa): *Tango roto* (todavía no editada; versión facilitada por el autor).
- Pellettieri, Osvaldo (1990): *Cien años de teatro argentino. De Moreira a Teatro Abierto*, Buenos Aires: Galerna.
- (1992): *Teatro argentino de los '90*, Buenos Aires: Galerna.
- (1994): *Teatro argentino contemporáneo (1980-1990). Crisis, transición y cambio*, Buenos Aires: Galerna.
- Rodríguez Muñoz, Alberto (1965): *Melenita de Oro. Los tangos de Orfeo. El tango del ángel*, Buenos Aires: Sudamericana.
- Romano, Eduardo (1983): *Sobre poesía popular argentina*, Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- (ed.) (1995): *Las letras de tango Antología cronológica 1900-1980*, Rosario: Editorial Fundación Ross.
- Rovner, Eduardo (1994): “Volvió una noche” y “Lejana tierra mía”, en: *Teatro 1*, Buenos Aires: Ediciones de la Flor.
- Salas, Horacio (1996): *El tango. Una guía definitiva*, Buenos Aires: Aguilar.
- (1995): *El tango*, Buenos Aires: Planeta.
- Scheines, Graciela (1993): *Las metáforas del fracaso. Desencuentros y utopías en la cultura argentina*, Buenos Aires: Sudamericana.
- Tallon, José Sebastián (1964): *El tango en sus etapas de música prohibida*, Buenos Aires: Instituto Amigos del Libro Argentino.
- Ulla, Noemí (1982): *Tango, rebelión y nostalgia*, Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- Viñas, David (1969): “Prólogo a ‘Armando Discépolo’”, en: *Obras escogidas*, t. 1, Buenos Aires: Editorial Jorge Alvarez.
- Zangaro, Patricia (1992): “Pascua rea”, en: *Teatro '90. El nuevo teatro en Buenos Aires*, Recopilación y banda de Jorge Dubatti, Buenos Aires: Coquena Grupo Editor.

Sonia Alejandra López

La operita *María de Buenos Aires*

Texto: Horacio Ferrer – Música: Astor Piazzolla

Informe preliminar¹

La operita *María de Buenos Aires* es la primera obra conjunta de Horacio Ferrer y Astor Piazzolla, dos creadores importantísimos, uno de la literatura, el otro de la música de tango. Con *María de Buenos Aires* comienza una “sociedad de trabajo creativo” que en los siguientes años daría numerosas obras literario-musicales de relevante importancia. Una unión artística que, como diría Ferrer, “[...] ha sido una bella fatalidad” (Diana Piazzolla 1987: 193).

De esta “bella fatalidad” nace *María de Buenos Aires*. La obra fue ya en el momento de su estreno y es retrospectivamente una expresión de la cultura musical y literaria porteña de la ciudad de Buenos Aires. Piazzolla era consciente de ello y orgulloso comentaba:

“[...] yo creo que ‘María de Buenos Aires’ es el documento más importante de lo que se ha hecho hasta ahora en el tango; nunca se hizo algo de este tipo [...]” (Speratti 1969: 126).

Para sus autores significó esta obra una experiencia artística muy valiosa. Para ambos hay un “antes y un después” de la operita.

De su experiencia durante la composición comenta Piazzolla:

“Nació ahí [con *María de Buenos Aires*] un Piazzolla más cerebral, junto a un Piazzolla irremediamente sentimental [...] Llegué al punto más alto adonde podía llegar en esa etapa de mi vida musical ...” (Diana Piazzolla 1987: 197).

¹ El presente escrito presenta fragmentariamente una primera colección de observaciones desarrolladas más detalladamente en un trabajo en preparación.

Por su parte cataloga Ferrer a la operita en 1996, casi veinte años después de la creación, como la obra “preferida” de entre todas las que realizó con el músico.²

La amistad Ferrer-Piazzolla comienza en 1954 (Ferrer 1977: 220). Pronto experimentan ambos que se encuentran en una búsqueda artística semejante, la de un lenguaje que exprese el sentir de la ciudad de Buenos Aires y descubren que sus idiomas creativos se complementan. Como diría Piazzolla a Ferrer: “Vos hacés con los versos lo que yo hago con la música” (Diana Piazzolla 1987: 194).

Individualmente ambos artistas elucubraban desde hacía tiempo la idea de una obra escénica con temática porteño-tanguera. En este sentido se encuentran “intentos individuales” en obras como *El Tango del Alba* (1961) de Ferrer o *El hombre de la esquina rosada* de Piazzolla (1960).

Finalmente en diciembre de 1967 Ferrer escribe los primeros versos de *María de Buenos Aires* y Piazzolla comienza a componer. El músico comenta:

“Me entusiasmé, era algo absolutamente distinto a lo que había producido hasta ese momento” (Gorin 1990: 150).

Fue un trabajo muy intenso y sin pausa. En los dos primeros meses de 1968, en parte en el Uruguay, en parte en la capital porteña argentina, componen Piazzolla y Ferrer la operita *María de Buenos Aires*.

Posteriormente la obra fue revidida. Las siguientes observaciones se refieren a la versión original, la del año 1968.

Noticias técnicas

La primera audición de *María de Buenos Aires* tuvo lugar el 8 de mayo de 1968 en la Sala Planeta en Buenos Aires. En ella participaron en los roles principales Amelita Baltar, Héctor de Rosas, Horacio Ferrer

² Cf. reportaje televisivo transmitido por el Canal argentino HBO acompañando la transmisión del homenaje a Astor Piazzolla titulado *Astortango* en junio de 1996.

y fueron acompañados por 10 músicos dirigidos por Piazzolla.³ Con los mismos intérpretes se realizó en septiembre del mismo año la primera grabación de la obra en la firma grabadora Trova⁴ y en 1973 la edición de la partitura en la editorial Lagos.

La obra consta de dos partes y cada una de ellas incluye ocho cuadros. La duración total es de casi una hora y media.

A través del argumento que escribieron Piazzolla y Ferrer se darán a conocer los personajes⁵ y el contenido de la obra:

Los cuadros y su argumento⁶

Primera parte

1. *Alevare*: Medianoche porteña. Un Duende evoca la imagen y conjura la voz de MARIA DE BUENOS AIRES.
2. *Tema de María*: Ella acude a esa convocatoria.

³ Antonio Agri y Hugo Baralis (violines), Nestor Panik (viola), Victor Pontino (violoncello), Enrique “Kicho” Díaz (contrabajo), Jaime Gosis (piano), Tito Bisio (vibrafón, xilofón y campanelli), José Corriale (percusión), Cacho Tirao (guitarra) y Arturo Schneider (flauta).

⁴ Dos LPs: TLS 5020-2. Cf. Gorin 1990: 215. Del año 1993 data la grabación en CDs 5013 y 5014.

⁵ Los Personajes de la obra son: María de Buenos Aires — Sombra de María — La Voz de un Payador — Porteño Gorrión con Sueño — Ladrón Antiguo Mayor — Analista Primero — Una Voz de Ese Domingo — El Duende — El Bandoneón — Voces de los Hombres que Volvieron del Misterio — Voces de los Ladrones Antiguos — Voces de las Viejas Madamas — Voces de los Analistas — Voces de las tres Marionetas borrachas de cosas — Voces de las Amasadoras de Tallarines — Voces de los tres Albañiles Magos — (Voces de los Espectadores — No está indicada en el CD-Libro).

Como se puede observar hay roles con nombre definido, como el de María o el del Duende, y roles “sin nombre” simplemente nombradas como “Una Voz” o “Voces”. Estos roles son individuales, como en el caso de Una Voz de Ese Domingo, o grupales como los coros hablados; masculinos, como las Voces de los Ladrones Antiguos o femeninos como las Voces de las Amasadoras de Tallarines.

⁶ Cf. Piazzolla, Ferrer (1973: 73). En la transcripción del texto se ha conservado la utilización (a veces arbitraria) de las mayúsculas y minúsculas en los nombres de los personajes.

3. *Balada para un organito loco*: A medias con La Voz de un Payador y con las Voces de los Hombres que Volvieron del Misterio, el Duende pinta el recuerdo de María.
4. *Milonga carriaguera*: Conjurada su imagen y presente su recuerdo, surge el relato de la vida de ella. Un muchacho esquinero llamado Porteño Gorrión con Sueño, describe a María La Niña como magnetizada por fuerzas que la alejan de él. Cuenta luego de cuando ella se marcha y él la predestina a oír, para siempre, su desdeñada voz de varón en la voz de todos los hombres.
5. *Fuga y misterio*: Silenciosa y alucinada, María abandona su barrio y cruza la ciudad rumbo a la noche.
6. *Poema valseado*: Encanallada por un Bandoneón, como en las antiguas leyendas de tango, ella canta su conversión a la vida oscura.
7. *Tocata rea*: Atrapado en la propia historia que viene contando, El Duende busca al bandoneón y se bate a duelo con éste.
8. *Miserere canyengue*: María desciende a las alcantarillas. Allí, el Ladrón Antiguo Mayor condena a la Sombra de ella a regresar al otro infierno —el de la ciudad y la vida— y a vagar eternamente lastimada por la luz del Sol. Luego, ante el cuerpo de María, los Ladrones y las Madamas enteran al Ladrón Mayor que el corazón de ella ha muerto.

Segunda parte

9. *Contramilonga a la funerala*: El Duende relata el funeral que la criaturas de la noche hacen por la primera muerte de María.
10. *Tangata del alba*: Ya sepultado el cuerpo, La Sombra de María deambula perdida por Buenos Aires.
11. *Carta a los árboles y a las chimeneas*: Sin saber a quien contar su desconcierto, la Sombra de María manda una carta a los árboles y a las chimeneas de su barrio natal.
12. *Aria de los analistas*: Llega, después, al circo de psicoanalistas donde, estimulada por El Analista Primero, hace la pirueta de arrancarse unos recuerdos que no tiene.
13. *Romanza del duende poeta y curda*: Perdido el rastro de ella, El Duende comienza a llamarla acodado en el estafío de un bar absurdo. Y le manda, con los parroquianos de ese boliche, un mensaje

desesperado incitándola a descubrir, en las cosas más simples, el misterio de la concepción.

14. *Allegro tangabile*: Los compiches del Duende ganan la calle, enloquecidos, a la busca del germen de un hijo para La Sombra de María.
15. *Milonga de la Anunciación*: Ella es alcanzada por el llamado del Duende y se abraza a la revelación de la fecundidad.
16. *Tangus Dei*: Amanece un domingo porteño. El Duende y una Voz de Ese Domingo, notan algo distinto a lo de siempre: es que en lo alto de un edificio en construcción, La Sombra de María da a luz. Pero las Amasadoras de Tallarines y los 3 Albañiles Magos gritan, asombrados, que de esa madre –redimida por el dolor y, por sombra, virgen [sic]– no ha nacido un Niño Jesús sino otra Niña María. ¿Es la propia María, ya muerta, que ha resucitado de su sombra, o es otra? ¿Todo ha concluido o recién comienza? Pero ni el Duende –ni nadie, en la Tierra– puede ya responder a esa pregunta.

Los componentes

El argumento nos muestra una serie de componentes en el contenido de la obra: el fantástico-misterioso, el de la ciudad de Buenos Aires, el del tango y del mundo arrabalero.

Personajes de un mundo fantástico, como el Duende y Las Voces que volvieron del Misterio, se relacionan con personajes porteño-arrabaleros como un muchacho patotero, como Ladrones y Madamas y un tanguero Bandoneón. Hay un ritual y un duelo, una muerte, un funeral y quizás una resurrección. Situaciones todas estas que se relacionan entre sí mediante lo ritual-religioso.

Este componente lo encontramos ya desde el comienzo de la obra en la conjuración que realiza el Duende. Y esta ceremonia, diríamos, “pagana” se combina con el nombre de la protagonista, quien se llama “María” lo que abre la asociación con la madre de Jesús. En el desarrollo de la obra se hacen un sinnúmero de acotaciones que “confirman” la asociación con la virgen María y con lo cristiano-religioso: Por ejemplo en la indicación de que la Sombra de María es “virgen” y que, además, da a luz un ser, que no es el Niño Jesús. Por otra parte este nacimiento

sucede un domingo, el día cristiano por excelencia. También se nombra un “infierno” (el de la ciudad y la vida) y hacia el final de la obra se sospecha una resurrección (la de María). Además tanto la primera como la segunda parte de la obra finalizan con cuadros que llevan títulos, lógicamente “aportañados”, que aluden a la religión cristiana, *Misere-re canyengue*⁷ y específicamente de la misa, *Tangus Dei*.⁸

La asociación ceremonial religiosa se intensifica con parafraseos de oraciones litúrgicas como el Ave María (en *Tangus Dei*) así como en frases finalizadoras de cuadros como “Que así sea” en el sentido de “amén” (en *Romanza del Duende*) y en la indicación, en la partitura para el recitante, “Como una oración” (en *Tangus Dei*).

Recreación de la historia de Milonguita

Oración, misa, muerte y resurrección en un mundo porteño, arrabalero y tanguero⁹ encuadran la caracterización del personaje María. De ella se relata su triste nacimiento, existencia y destino, la ida de su barrio, su conversión a la vida oscura ... Una típica mujer-constelación en las historias porteño-arrabaleras y no por último tanguera.

De esta manera encontramos en la Operita *María de Buenos Aires* la recreación de la temática del “primer” arquetipo femenino del tango, como Ferrer lo define, del “[...] personaje femenino esencial del Buenos Aires nocturno de la posguerra: la muchacha de cabaret” (Ferrer 1977: 571). Este “Arquetipo tanguero” fue por primera vez definido en el

⁷ “Misere-re” (lat.: apiádate) es en el ámbito de la iglesia católica apostólica romana el nombre litúrgico del Salmo 51, denominado según su primera palabra.

⁸ Variación “tanguera” del “Agnus dei”, la última sección del Ordinarium.

⁹ Los distintos componentes que conforman la obra, el fantástico-misterioso, el porteño, el tanguero, el arrabalero y el ritual-religioso, se anuncian ya en los títulos de los cuadros, que combinan vocablos de estos diferentes ámbitos con términos de la música clásica y de la literatura. La fantasía en el lenguaje utilizado va más allá de la mera utilización de vocablos preexistentes, sino que además nuevas palabras son creadas. Así por ej. el cuarto cuadro es titulado *Milonga carrieguera* en donde se adjetiviza el apellido del poeta Evaristo Carriego y el título del cuadro catorce, *Allegro tangabile*, se genera de la combinación de palabras “Allegro”, “tango” y “cantabile”.

tango “Milonguita”¹⁰ con letra de Samuel Linnig (1888-1921) y música de Enrique Delfino (1895-1967) en los años veinte.

María es la “heredera de Milonguita”, su “versión contemporánea” (Speratti 1969: 95). Y en forma semejante a Milonguita, María se marcha de su barrio, se prostituye, sufre y llora ...

Al respecto observan Ferrer y Piazzolla:

“[...] su historia [la de *María de Buenos Aires*] comienza por ser la de las legendarias milonguitas, aunque vivida y resuelta —creemos— de un modo diferente. [...] una imagen mística y romántica y trágica, a veces también burlesca [...]”¹¹

La música

Piazzolla utiliza para la musicalización de la operita *María de Buenos Aires* una combinación que caracteriza su estilo: recursos técnicos del jazz, del tango y de la música clásica. El jazz fue la primera música que amó Piazzolla ya desde su niñez en Nueva York, el tango fue la música con la que trabajaría ya de adulto en Buenos Aires y la música clásica es el campo en donde al principio de su carrera como compositor quiere triunfar. No se puede olvidar que Piazzolla no solamente estudió con un compositor de la envergadura de Alberto Ginastera, sino que fue alumno de la quizás más importante pedagoga de composición musical del siglo XX: Nadja Boulanger. Y fue justamente ella que, luego de oír el Tango “Triunfal”, aconsejó a Piazzolla componer en *su* estilo, en esa mezcla grandiosa de tango, música clásica y jazz, el denominado “Tango nuevo”.

Sin adentrarme en detalles específicamente musicológicos quisiera presentar algunos fragmentos musicales de *María de Buenos Aires* para ilustrar al respecto.

¹⁰ El tango “Milonguita” fue estrenado por la actriz María Ester Podestá de Pomar en el sainete *Delikatessenhaus* de Samuel Linnig y Alberto Weisbach en el teatro Opera de Buenos Aires en 1920. Cf. entre otros Romano (1995).

¹¹ Cf. CD cuadernillo.

Ejemplo 1: De la *música clásica* utiliza Piazzolla procedimientos polifónicos, por ej. la superposición de diferentes melodías, lo que se denomina *contrapunto*. Piazzolla define “contrapunto” de la siguiente manera:

“Es conseguir que cuatro o cinco músicos toquen una línea diferente y que el producto final suene como los dioses. Ahí entra a tallar el talento de cada uno” (Gorin 1990: 57).

Un hermoso e interesante ejemplo de trabajo compositivo polifónico es el contrapunto del *Tema de María*, el cuadro en el que ella acude a la convocatoria del Duende.

Al principio de esta sección se escucha un solo, un bajo instrumental ejecutado por una guitarra eléctrica acompañada por percusión (= a). Una hermosa melodía con una rítmica caracterizada por determinada prolongación y acentuación de sonidos con carácter de milonga. Esta melodía se repite otras dos veces (= a1 y a2). En su segunda aparición se le acopla la flauta con otra melodía diferente (= b) y en la tercera ejecuta el bandoneón la variación de la melodía que anteriormente se escuchaba en la flauta (= b1), mientras ésta deja sonar escalas descendentes (= c). Para enmarcar y confirmar el carácter tanguero de la sección musical Piazzolla indica en la partitura “Tempo di Tango”.

Este fragmento musical puede representarse con sílabas de la siguiente manera:

Flauta	(Silencio)	b	c
Bandoneón	(Silencio)	(Silencio)	b1
Guitarra	a	a1	a2

Ejemplo 2: Un trabajo polifónico todavía más complejo compone Piazzolla para comenzar el quinto cuadro, *Fuga y Misterio*, el primer cuadro totalmente instrumental de la operita. La melodía está estructurada, como en el ejemplo anterior, con sonidos que denotan la influencia del jazz y una rítmica que recuerda a la milonga.

En *Fuga y Misterio* se combina la musicalización de una escena cuyo contenido es el movimiento, la casi “fuga” del personaje,¹² con el

¹² Cf. argumento del cuadro *Fuga y Misterio*.

tratamiento “fugado” del tema. Piazzolla “visualiza” mediante la música la ida de María de su barrio natal.

La fuga es una técnica polifónica compleja, en donde la melodía principal, el tema, es ejecutado en entradas individuales sucesivamente por todas las voces participantes, lo que significa que las distintas partes de una misma melodía pueden convivir en forma independiente y singular y a la vez complementaria entre sí. Una especie de canon pero mucho más complejo.

En nuestro ejemplo son cuatro voces y las entradas temáticas de la melodía están ejecutadas sucesivamente por el bandoneón, la guitarra, la flauta y el piano.

Ejemplo 3: Un ejemplo de la utilización de *recursos jazzísticos* lo ofrece el comienzo del cuadro titulado *Romanza del Duende poeta y curda*. Piazzolla utiliza típicas armonías del jazz, y deja que un solo de piano con un carácter improvisatorio haga la introducción instrumental, que antecede y da la atmósfera de tristeza y de bar “absurdo”¹³ que caracteriza a este cuadro.

Ejemplo 4: Un ejemplo de la utilización “pura” de la música característica de la ciudad de Buenos Aires para la musicalización en la operita lo encontramos en un fragmento del cuadro *Tangus Dei*, escena en donde María da a luz. Allí escuchamos una Milonga “lenta” en la clásica interpretación de una guitarra.

En este cuadro se pueden observar también algunos de los personajes y componentes anteriormente tratados: Se escuchan la Voz de Ese Domingo y los coros hablados de los Tres Albañiles Magos y el de las Voces de las Amasadoras de Tallarines. En el texto encontramos acotaciones sobre los componentes religiosos como Domingo, Angeles, Jesús.

Ejemplo 5: El último ejemplo presenta el final de la obra. Allí se escucha un “rezo en contrapunto hablado-cantado” entre el Duende y Una Voz de Ese Domingo recreando el Ave María.

¹³ Cf. argumento del cuadro.

Paralelamente, en rítmica monótona de rezo canta Una Voz de Ese Domingo: “Nuestra María de Buenos Aires” mientras el Duende alterna las frases: “De olvido eres entre todas las mujeres” con “Presagio eres entre todas las mujeres”, todo esto con un transfondo musical de María cantando el tema que la caracteriza. Campanas acentúan la idea de religión, de iglesia, de misa y de rezo. Para esta “letanía” musical está indicado en la partitura “Tango”. El ambiente acústico tanguero se escucha en el acompañamiento del conjunto instrumental, especialmente en las acentuaciones acórdicas del bandoneón.

Muchos otros temas para comentar “quedan en el tintero”. Sólo quisiera nombrar uno: el de la *ciclicidad* en la obra. A la temática con carácter cíclico de muerte y nacimiento, muerte y resurrección corresponden musicalmente diferentes elementos. Algunos de ellos son muy sutiles, como por ejemplo la indicación de carácter y movimiento “Místico y lento” para el último cuadro de la obra, vocablos que son la inversión de los utilizados para el primer cuadro: “Lento y místico”.

Otros recursos musicales son más evidentes. Por ejemplo lo cíclico está expresado en las tonalidades, o sea el sistema de sonidos utilizados, que en el comienzo y en el final es el mismo (la menor). En este sentido un “pequeño detalle musical” es que el primer y último sonido de la obra también son el mismo, en la misma altura, lo que pudiese “simbolizar” musicalmente la posible “resurrección” de la que el texto trata: la música también torna al comienzo.

La forma global

Respecto a la estructura formal de la obra, la palabra “operita”, que Ferrer y Piazzolla le adjudican, presenta otro interrogante. Por qué denominan los autores su obra con el diminutivo de “ópera”?

La respuesta la dan ellos mismos:

“Escribimos una y otra, libremente. Sin preconcepto alguno en cuanto a la forma. Y como, en definitiva, nuestra composición, teniendo algo de cantata, guardando semejanzas estructurales con el oratorio o mostrando ciertos elementos propios del desarrollo operístico, no cabía ser encuadrada severamente bajo ninguna de estas denominaciones, la llamamos conven-

cionalmente “operita”. Es decir: obrita. La palabra “respiraba”, además, la intimidad sentimental y el carácter coloquial que quisimos para la pieza.”¹⁴

Y esta aclaración conduce a nuevos planteos:

- Primero: ¿qué es ese “[...] algo de cantata [...]”?
 - Segundo: ¿cuáles son las “[...] semejanzas estructurales con el oratorio [...]”?
 - Y tercero: ¿cuáles son los “[...] ciertos elementos propios del desarrollo operístico [...]” que tiene la operita?
1. Como una cantata la operita es una obra para canto con acompañamiento de instrumentos que está compuesta de diferentes movimientos, con recitativos, arias, coros y “ritornellos” instrumentales.
 2. Las semejanzas estructurales con un oratorio podrían encontrarse en lo no escénico, es decir, en la presentación básicamente concertante de la obra; en la temática con connotaciones religiosas, pero sobre todo en la importancia (principal) que tiene el relator, que como en el oratorio, juega un rol central, recitando el argumento necesario para lograr continuidad entre los diferentes números musicales.
 3. Como una ópera es *María de Buenos Aires* un drama musical, con una continuidad de escenas y cuadros, con cantantes masculinos y femeninos. Significativo al respecto es que los autores denominan “Partes” y no “actos”, “Cuadros” y no “escenas”.

Piazzolla y Ferrer combinan obviamente todos estos elementos de los diferentes géneros. Abierta para la investigación queda la pregunta de la inmanencia de la estructura de un requiem, la misa para difuntos, ya que la obra contiene tantos elementos religiosos.

A través de lo expuesto puede observarse que la operita *María de Buenos Aires* es una obra singular, no sólo en la producción de Horacio Ferrer y Astor Piazzolla, sino en el repertorio argentino y específicamente de la música de Buenos Aires, del tango. El mismo Piazzolla observaba: *María de Buenos Aires* es “[...] tan del tango como *El choclo*, como *Boedo*, como *Uno*” (Ferrer 1977: 220).

¹⁴ Cita CD.

Y para finalizar quisiera citar una frase de Piazzolla y Ferrer y sus “presagios-deseos” sobre la obra:

“Si Italia ha creado su ópera, Austria su opereta, España su Zarsuela [sic], y Estados Unidos su comedia musical, pensamos que nuestra operita puede ser el comienzo de algo nuevo para la Argentina.”¹⁵

Bibliografía

- Ferrer, Horacio (1977): *El libro del Tango. Crónica y Diccionario 1850-1977*, Buenos Aires.
- Gorin, Natalio (1990): *Astor Piazzolla. A manera de memorias*, Buenos Aires.
- Piazzolla, Diana (1987): *Astor*, Buenos Aires.
- Piazzolla, Astor/Ferrer, Horacio (1973): *María de Buenos Aires, Operita en dos partes*, Buenos Aires.
- Romano, Eduardo (ed.) (1995): *Las letras del tango. Antología cronológica 1900-1980*, Rosario.
- Speratti, Alberto (1969): *Con Piazzolla*, Buenos Aires.

¹⁵ CD cuadernillo.

Michael Rössner

El papel de la canción en las comedias. Del teatro en torno al 1900 a las películas de Gardel

1. Comedia y canción en la tradición hispánica

La canción insertada en la obra dramática tiene una muy larga historia, tan larga como aquélla del teatro español en general: Ya en las primeras églogas de Juan del Encina encontramos los villancicos finales, a veces también intermedios. ¿Cómo podía ser de otra manera en un teatro publicado bajo el título de “Cancionero”? El papel de ellos se limita, sin embargo, a la creación de un ambiente rural – por tratarse de diálogos pastoriles – y de una armonía final que lleva directamente a la reunificación de las esferas de actores y público en un baile común.

En la gran comedia del Siglo de oro, la canción se limita a las piezas marginales: entremeses cantados, jácaras, mojigangas y otras formas dramáticas menores se encuentran antes y después de la comedia, así como en los intervalos de los actos.¹ Pero también en algunas comedias encontramos la presencia de canciones, como por ejemplo en *El caballero de Olmedo* de Lope de Vega. Sin embargo, la enorme popularidad del teatro hablado en España impidió durante mucho tiempo que se establecieran un “melodrama” y después una ópera lírica muy fuertes.

Eso cambia en el siglo XVIII, cuando el teatro, ahora mera imitación de los clásicos franceses, pierde su popularidad. Con Ramón de la Cruz y su forma del sainete llegamos a una emancipación de los “géneros menores” que ahora son lo principal en el teatro. El llamado “género chico”, los sainetes y la forma aun más musical de la Zarzuela fundaron una tradición hispánica de coexistencia de canción y teatro que tuvo sus repercusiones en la escena argentina, de la que queremos hablar aquí. Desde la época de Ramón de la Cruz no cesó esta tradición, otra vez

¹ Cf. Rössner (1996) y Asensio (1971).

muy popular entre la gente, que se mantuvo en vigor por lo menos hasta la época de Franco, en la cual uno de los grandes dramaturgos contemporáneos, Antonio Buero Vallejo, supo crear desde el sainete una forma nueva de teatro crítico, burlando la censura, en su *Historia de una escalera* (1946).²

Un período de gran popularidad de este género fue también el último cuarto del siglo XIX, cuando muchos grupos de teatro españoles llegaron con sus producciones también a la Argentina, donde la cartelera de los años 1880-1910 muestra un predominio de las producciones españolas de este género.

2. Paralelos en el mundo germanófono

En la literatura de lengua alemana, la conjunción entre teatro y canción parece durante mucho tiempo casi inexistente. Si no queremos hablar de los experimentos del *Singspiel* de Mozart (*Die Entführung aus dem Serail*; *Die Zauberflöte*), tentativas de germanizar la ópera italiana, el clásico *Lustspiel* no conoce las canciones, y la tragedia aun menos. Pero también en nuestro caso existe el teatro de tendencia popular, el *Alt-Wiener Volksstück* que empieza a finales del siglo XVIII, y esto, a diferencia de sus antecedentes en la *Commedia dell'arte*, se asocia muy temprana y muy fuertemente con la música y la canción.³ Esta asociación llega a su apogeo en las obras de Ferdinand Raimund y de Johann Nestroy, donde la canción teatral es una parte indispensable de una obra de alto valor literario, a pesar de que llegue al mismo tiempo a tal popularidad que la gente la canta y silba también por las calles. Caracterización de los personajes, expresión de sabiduría popular y sátira de la actualidad: he aquí las características más frecuentes de estos textos. El objetivo de estas canciones *couplets* es en la mayoría de

² Cf. Härtinger (1997).

³ Cf. Rössner, Michael (1995): "Glücklich ist, wer vergißt, was doch nicht zu ändern ist ..." La soportable levedad del ser en la literatura austriaca", in: Rohland de Langbehn, Régula/Mangariello, María Esther (eds.), *De Franz Kafka a Thomas Bernhard. IX Jornadas de Literaturas Alemanas (8-11/9/1993)*, Buenos Aires, pp. 9-33.

los casos la auto-presentación de un personaje que entra por primera vez, y así muchas veces hablan de la profesión de este personaje y de ciertos aspectos de su prehistoria, encargándose así en parte de las tareas de la exposición. Más rara es la función de comentario, pero prácticamente nunca encontramos una justificación mimética de la música, es decir, nunca se narra una historia en la que resulte natural que el personaje se ponga a cantar.⁴ Es decir que estos couplets —a diferencia de las canciones en la época de Lope de Vega, pero al igual que aquéllas del sainete del siglo XVIII y XIX— tienen un efecto predominantemente “teatral” en el sistema de Wolfgang Matzat (Matzat 1982): Matzat distingue entre aspectos dramáticos (que llevan a la identificación con los personajes y con la historia representada, es decir, a la ilusión), épicos (que, como en el caso de Brecht, guían la atención del espectador no hacia la realidad representada, sino hacia la suya propia, hacia la vida real) y teatrales (que le hacen presente al espectador el hecho de estar participando de un juego, un espectáculo teatral). Claro está, hay también aspectos épicos como en los *songs* más tardíos de Brecht, sobre todo en las últimas estrofas insertadas siempre a fin de incluir alusiones actuales a la política y el arte, pero la tendencia teatral me parece más importante, y la dramática no existe, al contrario: a menudo sigue al *couplet* cantado un monólogo general lleno de juegos de lenguaje y dirigido al público, hasta que poco a poco se retoma el hilo de la acción.

En este sentido, el *couplet* no se distingue mucho de las canciones de las más tardías “operetas” vienesas, donde también muchas veces el aire sirve para presentar un personaje (*Der Zigeunerbaron*) y donde, por supuesto, la música tiene también un aspecto predominantemente teatral.⁵

⁴ Cf. Amlinger (1985).

⁵ Texto de Ignaz Schnitzer y Mór Jókai, según la novela *Saffi* de Jókai (1883): “Das Schreiben und das Lesen/ ist nie mein Fach gewesen/ denn schon von Kindesbeinen/ befaßt ich mich mit Schweinen ...” (“La escritura y la lectura/ nunca han sido mi fuerte/ ya que desde muy niño/ me ocupé de cerdos ...”).

3. El circo criollo

Ahora bien, ¿cómo es la situación en la Argentina? Sabemos por ensayos muy bien documentados pero lamentablemente no tan conocidos fuera de la Argentina, publicados por el Instituto de Historia del Teatro (Raúl Castagnino ante todo; Castagnino 1969) que el “teatro nacional” argentino tiene sus antecedentes en el circo criollo. Muy conocida es la historia del *Juan Moreira* de los Podestá, de novela a pantomima y finalmente a drama hablado, pero creo que hay otro aspecto que tiene mucha importancia en nuestro contexto y es la canción del *clown*. José Podestá, como es sabido, antes de introducir paulatinamente el teatro en el circo, ya había insertado la canción en los espectáculos con el papel de Pepino el 88: una canción crítica, ligeramente costumbrista, entre el *couplet* de Nestroy y el *song* del cabaret tipo alemán (Tucholsky, Grünbaum o Jura Soyfer).⁶ En el circo, por

⁶ Se trata, por supuesto, del cabaret alemán de los años '20, Pepino está hablando de otra crisis económica, al final de los años '80 del siglo XIX:

Jamás se ha visto, señores,
aquilísimo tan tremendo
 como el que vamos sufriendo
 y aflige a esta población:
 jamás se ha visto tal crisis
de reales conocimientos
 y exclamar entre lamentos
¡cómo está la situación!

Se ven en los boulevares
 ingleses por carretadas
atorrantes por carradas
 y embrollistas a montón
 que van dándose su *corte*
 por las calles y recodos,
 haciendo exclamar a todos
¡cómo está la situación!

Comerciantes cabizbajos,
 corredores sin negocios,
 pleitos entre antiguos socios
 y gran paralización
 esto vemos por doquiera
 y también a cada paso
 diciéndose de rechazo:
¡cómo está la situación!

(Castagnino 1969: 98)

supuesto, una canción así no está de ningún modo integrada en una acción coherente; tendría, en términos de la teoría matzatiana, un valor mayormente épico porque habla de la situación actual: un paralelo con tangos-canción más tardíos como *Cambalache* y otros que hablan de la crisis del siglo pasado, pero las crisis argentinas son innumerables y se parecen siempre. El estribillo *¿Cómo está la situación!* convendría igualmente a cualquier tango de los años '30, '50, o a una canción incluso más reciente. Me parece obvio el paralelo temático, por ejemplo, con el tango *La muchachada del centro* de Ivo Pelay, estrenado en la comedia musical del mismo nombre por Tita Merello en 1932.⁷ No obstante, en este caso, el tango se adapta obviamente mucho más a una situación escénica: se trata de un monólogo-diálogo con otra persona, apostrofada satíricamente y burlada, tal como sucede en *¿Qué vachaché?*, estrenado por la misma Tita Merello en 1926 en la revista *Así da gusto vivir*. Pero las revistas son otra cosa: ya volvemos a acercarnos a la estructura del circo de números sueltos, y por eso sin posibilidad de relación con una acción dramática. Es decir, otra vez domina la función épica, mientras que en el caso de Pelay parece tener más importancia la función teatral.

⁷ ¿Qué decís?
¿Qué decís y qué contás,
chico bien,
que te veo tan fané?
¿Qué decís?
¿Vos también te has desfondao
y has quedao
con la crisis desplumao?
¿Qué decís?
¿Te ha cachao el temporal
a vos también
y estás seco y sin boleto
en el andén?
¡Y si sigue así la serie
te estoy viendo a la intemperie
y alumbrao a querosén!
(cit. en: Gobello/Bossi 1993: 115)

4. Revistas y sainetes

Pero ya que estamos hablando de revistas, podríamos volver a la prehistoria del tango-canción, a las canciones teatrales en revistas y sainetes de los primeros veinte años de nuestro siglo. Quiero mencionar brevemente un capítulo ya bastante bien documentado en los ensayos de Blas Raúl Gallo (1970), Luis Ordaz (1977), José Gobello (1980: 55) y varios más, pero que es poco conocido en estos pagos: la famosa historia de la introducción del tema de los rufianes o compadritos en la escena argentina a través de la imitación de la revista madrileña *La Gran Vía* (texto de Felipe Pérez y González, música de Federico Chueca y Joaquín Valverde) de 1886, que triunfó desde el año siguiente en Buenos Aires. La escena de las “tres ratas” que se presentan para después cantar en coro una invectiva contra la policía había sido imitada en 1889 por Justo S. López de Gómara en su “bosquejo local” *De paseo en Buenos Aires*; lo mismo hizo en 1898 Enrique de María en su “revista callejera” *Ensalada criolla* donde aparecen “tres cuchilleros”: el Rubio, el Pardo y el Negro; siguen los “tres compadres” en el “sainete lírico-dramático” *Los disfrazados* de Carlos Mauricio Pacheco (1906) y finalmente en el “sainete lírico” *Los escrushantes* de Alberto Vacarezza (1911),⁸ primer apogeo del lunfardo en el teatro argentino, donde cantando “un tango” se presentan los escrushantes Mingo, Maceta y Bacharra, a quienes se asocia al final el jefe Peña. Estoy mencionando esta serie también porque la utilización de un motivo ya tan convencional no puede ser vista como elemento dramático ni épico, sino que subraya claramente el aspecto teatral del texto; su efecto deriva no sólo del carácter lúdico de por sí, sino también (y aun más) de la relación a los varios pre-textos: criollización en el caso de de María; incorporación de un elemento convencional en el caso de Pacheco – que hace destacar

⁸ Entonces, cantaremos un tango quiebra y rompedor pa que se mame la gloria.
(*Música*)

Mingo: Yo soy Mingo el gran punguista y rastrillante.

Maceta: Yo Maceta el gran bochero y xiacador.

Bacharra: Yo Bacharra, yo Bacharra, el escrushante.

Peña: ¡Que lo diga Dellepiane, quién soy yo!

(*Bailan este último con Bacharra y los otros dos entrambos*)

(*El teatro Rioplatense* 1977: 311)

aun más el elemento siguiente, mucho menos convencional de la obra: la rebelión de la figura trágico-cómica de Don Pietro que aparece como un preludio al teatro grotesco. Al fin, cita ligeramente irónica y superación de los modelos (y cambio de registro lingüístico) en el caso de Vacarezza. Así, el “sainete nacional” ya en torno al 1910 había alcanzado un esquema fijo que permitía el uso de ciertos motivos recurrentes para fines teatrales. Sin embargo, no se había llegado todavía al tango-canción en su versión definitiva, cantado por una sola persona. Pero esto lo veremos más tarde.

5. Del teatro hablado a la versión puesta en música: El caso de *El viaje aquel*

Hay un caso casi ideal para mostrar el papel de las canciones en una obra dramática de la época: la obra en colaboración de Armando Discépolo y Rafael José de la Rosa, *El viaje aquel ...* de 1914 (ó 1912), reelaborada por sus autores en 1915 con el nombre *El guarda 323*, con música de Francisco Payá.⁹ La versión primera de este texto empieza en un espacio escénico poco habitual: el coche de un tranvía, en el que el guarda Don Pascual, típica figura de inmigrante con su cocoliche cómico, vende boletos, amonesta a los pasajeros y participa en un sinfín de pequeñas historias corales según el modelo del sainete español; sin embargo, el carácter “técnico” del lugar público del sainete –el tranvía que, según algunos críticos, aquí se pone en el lugar del conventillo– resulta nuevo, casi futurista, y se hace notar, por ejemplo cuando el tranvía queda bloqueado en el trayecto. La acción principal –una historia de amor y celos– parece tener menos importancia que los pequeños elementos del mosaico costumbrista y que el protagonista de la obra, pero no de esta historia, el guarda Pascual, quien se presenta con un monólogo impresionante. Sin embargo, es algo sorprendente el final trágico, un poco melodramático. Por romper la armonía del sainete, parece anunciar el “grotesco criollo” del Discépolo maduro; por introducir el tema de la “santa viejita”, la madre que sufrirá por causa de la

⁹ Cfr. *El teatro Rioplatense (1886-1930)* (1977), prólogo de David Viñas, selección y cronología Jorge Lafforgue, Caracas: Ayacucho.

mujer joven, anuncia definitivamente uno de los grandes temas del tango.

Es impresionante ver cuántas y cuáles modificaciones exige la versión que incluye piezas musicales. Todo el realismo de la primera escena en el tranvía desaparece inmediatamente. En vez de un caos de microescenas simultáneas o casi simultáneas nos espera al inicio un coro de gente impaciente por la parada forzada del coche, pero bien literarizado en sus hipérboles.¹⁰ Es decir, nos encontramos inmediatamente con un elemento “teatral” en el sentido de que le hace sentir al espectador la no-realidad del juego que se le presenta. Es interesante que la música esté ausente del resto de la obra (con la excepción de la serenata cantada que ya se encuentra en la primera versión, y justificada por la acción dramática). La música como elemento nuevo sólo vuelve al final: En la escena más dramática de la primera versión (Rafael le canta una serenata a Ema; ella y su amiga Luisa fingen que es para ésta última; Ernesto, el novio de Ema, no les cree y mata al muchacho) la música, con su necesidad de armonizar, se impone al igual que “la mentira de ayer” que “hoy es una realidad”: quedan como nuevos enamorados Rafael y Luisa; Ema, aunque murmurando “¡Justo castigo! ¡Burla cruel!”, debe quedarse con su novio. Una cuarteta cantada lleva al final convencional de la comedia tradicional: las bodas dobles de los prota-

10

MÚSICA

Don Pascual y Coro

Coro: ¡Vamos ya!

¡Vamos ya!

¡Esto es mucho soportar!

Vendrá el siglo veinticinco,

y aquí tiesos nos va a hallar.

Cuando el coche empiece a andar

sólo fósiles y momias

y otras yerbas va a arrastrar ...

Don Pascual: ¡Vamo a vere esto bochinche!

¿Qué ha pasado aquí? ¿Qué gay?

Coro: ¿Cuándo vamos?

Don Pascual: ¿No hanno visto

que do cuadra de tráguay?

Coro (*golpeando*) ¡Vaya una electricidad;

la que sólo da en los nervios!

Esto es una atrocidad!

gonistas. En este momento, la música, aunque siempre elemento extraño a la realidad de la historia representada, parece imponerse a ella, de elemento teatral se convierte en un aspecto por lo menos parcialmente dramático que salva el *happy ending*.

Destaca en esta obra –en ambas versiones– también el aspecto lingüístico: mientras que los personajes “saineteros”, en primer lugar el protagonista Don Pascual, hablan un idioma porteño o el cocoliche, los personajes del drama de amor emplean un lenguaje muy literario, tal vez exageradamente literario, un hecho que ya en la primera versión perturba un poco el aspecto mimético-costumbrista del texto. La música subraya aun más este aspecto “literario” del texto, sobre todo al comparar el número inicial de Pascual y el coro de los pasajeros con la cuarteta final de los amantes.

6. El tango-canción en la escena

Aunque haya muchas teorías acerca del “primer tango” en el teatro rioplatense, la mayoría de los autores coinciden en la fecha límite del 26 de abril de 1918, día del estreno del sainete *Los dientes del perro* de Alberto Weisbach y José González Castillo, en el que Manolita Poli cantó el tango clásico *Mi noche triste* de Pascual Contursi. El éxito extraordinario de esta obra y la consiguiente consagración del tango-canción –grabado también fuera de la obra teatral, vendido en forma impresa delante de los teatros, convirtiéndose inmediatamente en elemento indispensable para el éxito de obras teatrales– justifican esta opinión. Sin embargo, la letra del tango no tiene ninguna relación con la obra; tan poca, que en la nueva temporada (1919) este tango fue reemplazado por otro tango-canción cantado por la misma actriz. Lo que sí tenía relación con la obra era el hecho de cantar un tango-canción, porque la escena con la muchacha explotada que tiene que cantar delante de un público de cabaret, tema típico de algunos tangos más tardíos, requiere una canción cualquiera con una orquesta, y Roberto Firpo, su orquesta típica y la nueva fama del tango que había conquistado a París garantizaban un éxito cierto.

Es decir: en este caso, el tango cantado forma parte de la acción y es, por consiguiente, un elemento dramático –pero sólo como tal, como un tango cualquiera–; la letra –que se presta más a un intérprete mascu-

lino—no tiene ninguna relación con la obra, y esto vale obviamente para la mayoría de los tangos incluidos en sainetes, revistas y comedias musicales que siguieron el ejemplo de tan exitosa producción. Hay excepciones, por supuesto —por ejemplo el tango *Padre nuestro* de Vacarezza y Canaro, que Azucena Maizani cantaba en *A mí no me hablen de penas* (1923)—, pero son raras. El tango-canción, en la mayoría de los casos, utiliza la escena teatral como medio de difusión, no más; y el sainete se sirve de él para sobrevivir. Sin embargo, el tango se independiza cada vez más. Ya los grandes tangos de Enrique Santos Discépolo, hermano de Armando y hombre de teatro, no se estrenan en obras teatrales propiamente dichas sino en revistas: “¿Qué vachaché?” (1926), “Yira ... yira ...” (1929), “Cambalache” (1935), compuesto ya para una película (*El alma del bandoneón*), pero estrenado antes en una revista teatral. Así, el tango vuelve a los inicios circenses de la canción; es un elemento libremente intercambiable en obras dramáticas cuya historia prevé en cierto momento un local de tango, un cabaret, un café de arrabal, o directamente en revistas que agrupan números inconexos.

Sin embargo, hay que notar las excepciones mencionadas: existe un tipo diferente de relación entre tango y drama en aquella época: Así, por ejemplo, Samuel Linnig escribió junto con Alberto Weisbach el sainete *Delikatessenhaus* (*Bar alemán*) en el que María Esther Podestá cantó el tango de Linnig “Milonguita” (1920), la historia de una muchacha de quince años que se pierde en el cabaret y muere joven. Dos años más tarde, Linnig había compuesto ya un drama del mismo título (*Milonguita*, 1922) y contenido, en el que ahora aparece un nuevo tango suyo, “Melenita de oro”. Esta reelaboración tango-sainete tiene que ver con un aspecto hasta ahora no mencionado: la coincidencia de temas. El tango-canción absorbe los temas de moda de las obras dramáticas: amor, celos, el personaje del compadrito, el gusto por las historias arrabaleras, el dolor del abandonado (hombre o mujer), y la triste historia de la muchacha del arrabal que se pierde en el centro. Así, adopta a su vez una estructura pseudo-dramática que lo ayudará a emanciparse del medio teatral en el momento en que aparecen medios más nuevos y más poderosos en el horizonte: la radio y el cine.

7. El papel del tango-canción en algunas películas de Gardel

Con esto quiero pasar a las más famosas películas que contienen tangos, aunque seguramente no tan autóctonas porque fueron filmadas todas sin excepción en el extranjero (Francia o Estados Unidos): las películas del dúo Alfredo LePera y Carlos Gardel. Me limitaré a dos ejemplos de los siete largometrajes producidos en vida de Gardel: *Melodía de arrabal* como ejemplo temprano (1932), y *El día que me quieras* como ejemplo tardío (1935).

El primer filme retoma el modelo del sainete; se trata de una historia muy “gardeliana”: un joven con una gran voz, pero amigos del café que lo ligan al mundo de los compadritos o incluso criminales, hace carrera como cantor gracias a una maestra de canto que se enamora de él. En las varias etapas de esta carrera hay bastantes ocasiones para cantar sea lo que sea, porque la acción exige que se cante una canción, no más. El mismo esquema vale para muchas, si no todas sus películas: en *Esperame*, *Cuesta abajo*, en *El día que me quieras* y en *Tango-Bar*, el protagonista lleva por lo menos durante algún tiempo una vida de cantante de tangos.

Sin embargo, en *El día que me quieras* el papel de las canciones ha cambiado completamente. Ya no se muestra tanto a Gardel cantor en los teatros o cabarets, y donde aparece, aparece casi en forma irónica con el amigo y acompañante (Tito Lusiardo) que tiene hipo y está arruinando la presentación. Donde Gardel canta, donde verdaderamente canta, son canciones sin público que expresan los sentimientos verdaderos del protagonista: amor (“El día que me quieras”), dolor por la muerte de su mujer (“Sus ojos se cerraron”), y finalmente, uno de los más hondos y más logrados textos de Alfredo LePera, la resignación y el sufrimiento ante la vejez en “Volver”. En este caso, los tangos-canción no son meras “piezas de repuesto” intercambiables, sino están íntimamente ligados a la caracterización del protagonista. ¿Cuál puede ser entonces su papel dentro de la película? Si tratamos de aplicar el sistema de Matzat mutatis mutandis al cine, seguramente serían un elemento “teatral” por el sólo hecho de que la acción no da ningún pretexto para cantar en estos precisos momentos, tal como un aire de ópera sería también un elemento “teatral”. Pero al mismo tiempo adquieren una calidad diferente, calidad que se puede explicar tal vez sólo con un aspecto del tango del que todavía no hemos hablado: la íntima

relación con la poesía, con la lírica contemporánea. Por lo menos en “Volver”, LePera ha alcanzado un valor lírico que parece superar a la cuestión de qué papel tienen estos tangos dentro del sistema del texto dramático o cinematográfico.¹¹ El tango aquí traduce una experiencia muy humana, sugerida por la película (que a mí me parece la más lograda, desde el punto de vista estético, entre las de Gardel); pero es una experiencia del protagonista, encarnada en él y su destino. Así, el elemento “teatral” no logra distanciarnos más; al contrario, nos acerca más, nos identifica más con la figura del que vuelve para encontrarse con las ruinas de sus esperanzas y los recuerdos de tiempos viejos (que siempre fueron mejores, por supuesto ...). Aquí vemos la actualización de otro tema muy corriente de la época en el sainete y en el tango: la nostalgia del pasado mejor.

¹¹ *Volver* (1934)

Yo adivino el parpadeo
de las luces que a lo lejos,
van marcando mi retorno.
Son las mismas que alumbaron,
con sus pálidos reflejos,
hondas horas de dolor;
y, aunque no quise el regreso,
siempre se vuelve al primer amor.
La quieta calle donde el eco dijo:
“Tuya es su vida, tuyo es su querer”,
bajo el burlón mirar de las estrellas
que con indiferencia hoy me ven volver.

Volver
con la frente marchita ...
Las nieves del tiempo
platearon mi sien.
Sentir
que es un soplo la vida,
que veinte años no es nada;
que febril la mirada,
errante en las sombras,
te busca y te nombra.

8. Síntesis

Quiero sintetizar brevemente los resultados de nuestro examen del papel de las canciones en el teatro argentino:

La introducción de la música en el teatro no es algo posterior, artificial, sino íntimamente ligado al desarrollo del teatro nacional mismo; a diferencia también del teatro clásico español, la canción no es “marginalizada”, es decir limitada a entremeses y piezas iniciales o finales. Pero, vista su filiación en la canción crítico-costumbrista del *clown* criollo por una parte y en la payada gaucha del teatro gauchesco por otra, a menudo no se incorpora al ciento por ciento en la trama de la acción; en particular, el tango, desde su espectacular éxito en 1918, suele utilizar al teatro como medio de difusión, siendo a su vez utilizado como medio de publicidad por el teatro. Sólo algunas pocas veces aparece como elemento integrado plenamente en el drama, o incluso elemento que determina el desarrollo de la acción (*El guarda* 323).

La situación del cine no es muy diferente, y la estética de las películas de Gardel no tiene objetivos propios, sino sólo aquél de servir de marco para la gran estrella internacional. Pero algunas veces hay, sobre todo en los filmes tardíos, una tendencia a incorporar los tangos-canción según el ejemplo de la ópera: son aires que representan monólogos, textos casi líricos de una gran intensidad; verdaderas poesías que no mucho tiempo después, con la perfección de la radio y de los discos, ya no necesitaron el medio teatral, y algunos ni siquiera el cinematográfico. La emancipación del tango-canción, que a su vez se puede desarrollar hacia una estructura dramática –como en *Balada para un loco* de Horacio Ferrer– había empezado. Si el tango reaparece en el cine (en la época del Proceso e inmediatamente después, en las películas de Fernando Solanas), lo hace como medio expresivo para traducir sentimientos que de manera verbal ya no se pueden expresar sin caer en los clichés: nostalgia, rencor, desesperación, la pesadilla de lo que pasó en el país. Es un nuevo nivel, mucho más complejo, del papel estético del tango-canción. Pero sería también tema de otro ensayo.

Bibliografía

- Amlinger, Birgit (1985): *Dramaturgische Strukturen der Gesangseinlage in der Alt-Wiener Volkskomödie*, Wien Diss.
- Asensio, Eugenio (1971): *Itinerario del entremés. Desde Lope de Rueda a Quiñones de Benavente*, Madrid.
- Buero Vallejo, Antonio (1946): *Historia de una escalera*.
- Castagnino, Raúl (²1969): *El circo criollo: datos y documentos para su historia 1757-1954*, Buenos Aires: Editorial Plus Ultra.
- (1981): *Circo, teatro gauchesco y tango*, Buenos Aires: Instituto Nacional de Estudios de Teatro.
- Gobello, José (1980): *Crónica general del tango*, Buenos Aires.
- Gobello, José/Bossi, Jorge A. (eds.) (1993): *Tangos, letras y letristas*, Buenos Aires: Editorial Plus Ultra.
- Härtinger, Heribert (1997): *Oppositionstheater in der Diktatur. Spanienkritik im Werk des Dramatikers Antonio Buero Vallejo vor dem Hintergrund der franquistischen Zensur*, Wilhelmsfeld: Egert (studia litteraria 8).
- Matzat, Wolfgang (1982): *Dramenstruktur und Zuschauerrolle: Theater in der französischen Klassik*, München: Fink.
- Ordaz, Luis (1977): “El tango en el teatro nacional”, en: AA.VV., *La historia del tango*, t. 8: *El tango en el espectáculo* (1), Buenos Aires.
- Raúl Gallo, Blas (1970): *Historia del Sainete Nacional*, Buenos Aires.
- Rössner, Michael (1995): “‘Glücklich ist, wer vergißt, was doch nicht zu ändern ist ...’ La soportable levedad del ser en la literatura austríaca”, in: Rohland de Langbehn, Régula/Mangariello, María Esther (eds.), *De Franz Kafka a Thomas Bernhard. IX Jornadas de Literaturas Alemanas (8-11/9/1993)*, Buenos Aires, pp. 9-33.
- (²1996): “Das Theater der Siglos de Oro”, en: Strosetzki, Christoph (eds.): *Geschichte der spanischen Literatur*, Tübingen: Max Niemeyer, pp. 161-191.
- El teatro Rioplatense (1886-1930)* (1977), prólogo de David Viñas, selección y cronología de Jorge Lafforgue, Caracas: Ayacucho.

**Las letras de tango
en el contexto
de la lírica rioplatense**

Horacio Salas

El tango como reflejo de la realidad social

Como ha dicho Leopoldo Marechal, “el tango es una posibilidad infinita”, y el cúmulo bibliográfico aparecido en los últimos años (más allá de una denodada tendencia a la reiteración y frecuentemente al plagio) parece darle la razón al autor de *Adán Buenos Ayres*. Y en el marco de ese amplio abanico de posibles abordajes que permite la historia ya largamente centenaria de la música de Buenos Aires, la de analizar al tango como un espejo de la realidad sociopolítica argentina muestra singulares coincidencias entre las alternativas del país y los altibajos de la evolución tanguística.

Del mismo modo en que la Argentina como país surge de una mezcla de colectividades que otorgaron sus características distintivas a esa región del planeta, también el tango surgió de una fusión de ritmos. Así como junto a los viejos criollos aparecieron las oleadas de inmigrantes italianos, españoles, árabes, judíos, alemanes y franceses, así el tango surge de la mixtura de ritmos: el candombe negro, la habanera, la milonga pampeana, y en menor medida el tanguillo andaluz; el bandoneón creado por Heinrich Band en Hamburgo hacia 1835 le dio su cadencia, y el sentimiento de nostalgia propio de todo inmigrante le brindó cierto aire de rezongo entristecido que con los años habría de ser una de sus características más notorias.

Los eruditos recuerdan que en los lejanos orígenes del tango, durante la revolución de 1874, las tropas mitristas del general Arredondo entraron en la ciudad de San Luis cantando un precario tanguito pionero: “El keko” (arcaico sinónimo de burdel) cuya letrilla no ocultaba su origen prostibulario, y que —según señala Blas Matamoro— era un tema que se tocaba en los bailes que las “chinas cuarteleras” (prostitutas que trabajan en las cercanías de los ejércitos) daban el día de la paga a los soldados.

Esa leyenda del origen del tango, sólo un rastro, apenas un recuerdo de recuerdos acaso equivocados, nos da una fecha tentativa de la época

de su nacimiento, o al menos de su más lejana prehistoria, y nos indica, de paso, que en ese momento se encontraba en formación el nuevo país, cuyo perfil social en el siglo siguiente estaría determinado por la oleada inmigratoria.

Se ha dicho que el carácter del gaucho argentino se forjó en la soledad de la pampa, en esas enormes llanuras unánimes. A ese paisaje y ese aislamiento geográfico, que habría contribuido al carácter solitario e introvertido del hombre de campo, la inmigración le agregó otra forma de la soledad, la del hombre que después de cruzar el Atlántico se encontraba en una ciudad donde las posibilidades de encontrar pareja eran sumamente escasas. El Censo de 1887 señala que sólo en Buenos Aires había más de 50.000 varones jóvenes sin pareja; esa proporción se incrementó en los años sucesivos, lo que convirtió a la capital argentina en el más promisorio mercado para la prostitución y el proxenestismo. En esas circunstancias, en ese ambiente y ante esas necesidades, nació el tango, como un producto de la soledad. Surge de estos hombres para quienes la visita al prostíbulo era una necesidad fisiológica, y sobre todo social, porque carecían de amistades, en tanto eran recién llegados; a veces, ni siquiera podían darse a entender en castellano, y apenas comprendían lo que se les decía. Quizá por ello, con los años el tango va a convertirse en la voz de los que no tenían voz: en principio, sólo de los marginales de la más diversa especie, más adelante de los inmigrantes, y luego de sus hijos. Esos hombres que se arrimaron al tango para bailarlo, como una manera de acercarse a una mujer, aunque fuera paga y con tiempo limitado, utilizaron la música como una forma de integración al nuevo terruño.

Al respecto se produjo un hecho que no parece casual. De los dos grupos inmigratorios masivos, el español y el italiano, éste último fue el que sufrió las mayores burlas de los nativos debido a sus problemas lingüísticos, según se encargaron de reflejar los autores costumbristas de la época; este dato aparece inclusive en el *Martín Fierro* y en las obras de Eduardo Gutiérrez, como *Juan Moreira*, por ejemplo. Un poeta prototípico de la poesía de los barrios, como Evaristo Carriego, resulta un buen exponente de la actitud de rechazo de los viejos criollos respecto de la colectividad peninsular: "A los italianos no me conformo con odiarlos, además los calumnio", solía decir, según relató su biógrafo, Jorge Luis Borges. También en el teatro, el sainete recogió de modo canó-

nico las burlas al lenguaje *cocoliche*, como se denominaba a la mezcla idiomática que según los autores hablaba la mayoría de los inmigrantes italianos.

Quizá por ello, como un intento de integración al nuevo medio por parte de los inmigrantes, o de mimetización en el caso de sus hijos, muchos se acercaron al tango; a punto tal que casi todos los integrantes de la llamada Guardia Vieja fueron italianos o hijos de italianos: ya que no podían integrarse a través de la lengua, lo hacían a través de la música. Y esto parece muy claro en el caso de algunos músicos como el napolitano Santo Discépolo (padre de Enrique Santos y de Armando, el dramaturgo) que llegó a Buenos Aires en 1872, se desempeñó como director de las bandas policial y de bomberos y escribió tangos como “No empujés”, “Caramba” y “Payaso” y fue retratado en *Stéfano*, la famosísima obra de su hijo Armando, un hito en la dramaturgia argentina.

Como dato ilustrativo se puede recordar que fueron hijos de italianos varios nombres mayores de la historia del tango: Vicente Greco; Pascual Contursi; Alfredo Bevilacqua; Ernesto Ponzio; Augusto P. Berto; Roberto Firpo; Alberico Spátola; Juan Maglio; Samuel Castriota; Arturo de Bassi; Francisco Lomuto; Francisco Canaro; Sebastián Piana y los hermanos Francisco y Julio De Caro; más cerca en el tiempo, Astor Piazzolla. Y nacieron directamente en la Península, entre otros, Modesto Papávero (creador de “Leguisamo solo”); los cantores Alberto Marino (nacido en Verona) y Alberto Morán (en Streve) y el poeta Julián Centeya, autor de tangos como “La vi llegar” y “Claudiette”, oriundo de Parma.

También respecto a sus versos las letras de algunos temas de los primeros tiempos, anteriores a la aparición del tango canción, se comportan como un reflejo de la realidad; así algunos textos de Angel Villoldo, el autor de “El choclo” y “El porteño”, intentaron mostrar algunos aspectos de la vida cotidiana. Por ejemplo, el tango “Cuidado con los cincuenta” se refiere a la actualización en 1906 de un edicto policial por el cual se reprimió con una multa de cincuenta pesos a quienes en la calle se atreviesen a piropar a una mujer. La letra narraba:

“Una ordenanza sobre la moral/ decretó la dirección policial/ y por la que un hombre se debe abstener/ de decir palabras dulces a una mujer./ Cuando a una hermosa veamos venir/ ni un piropo podremos decir/ y no habrá que

mirarla y callar/ si apreciamos la libertad./ Yo cuando vea cualquier mujer/
una guiñada tan solo le haré/ y con cuidado, que si se da cuenta,/ ¡ay! de los
cincuenta no me salvaré ...”

En la misma línea testimonial se encuentra una larga letrilla, de escasos valores poéticos, titulada “Matufías, o el arte de vivir”, escrita en 1906, que puede considerarse como precursora de “Cambalache” de Discépolo y de “Al mundo le falta un tornillo”, de Enrique Cadícamo, y que en tono de crítica humorística anota:

“En el siglo en que vivimos/ de lo más original/ el progreso nos ha dado/
una vida artificial./ Muchos caminan a máquina/ porque es viejo andar a
pie/ hay extractos de alimentos/ ... y hay quien pasa sin comer .../ La
chanchuya y la matufia/ hoy forman la sociedad/ y nuestra vida moderna/
es una calamidad./ De unas drogas hacen vino/ y de porotos, café/ de maní
es el chocolate/ y de yerba se hace el té./ Las medicinas, veneno/ que quitan
fuerza y salud/ los licores, vomitivos/ que llevan al ataúd (...) Los curas las
bendiciones/ las venden, y hasta el misal/ y sin que nunca proteste/ la gran
corte celestial./ Siempre suceden desfalcos/ en muchas reparticiones/ pero
nunca a los rateros/ los meten en las prisiones./ Hoy la matufia está en boga/
y siempre crecerá más/ mientras el pobre trabaja/ y no hace más que pagar.”

En tanto, el país continuaba su camino tratando de abandonar las pautas decimonónicas para ingresar en la modernidad. En octubre de 1916 se produjo un hecho fundamental en la historia política argentina: el día doce, Hipólito Yrigoyen, conductor del partido radical, fuerza que aglutinaba mayoritariamente a los hijos de la inmigración, accedió a la presidencia de la República en las primeras elecciones producidas en el país bajo el régimen de la ley de voto universal, secreto y obligatorio.

Coincidentemente, poco más de dos meses después, en la primera semana de enero de 1917, Carlos Gardel canta en un festival teatral el tango “Mi noche triste”, un viejo tema de Samuel Castriota llamado “Lita” al que Pascual Contursi había adosado palabras y cambiado el título, en lo que se considera el punto de partida del tango-canción.

La coincidencia cronológica no parece casual: Hipólito Yrigoyen trae al poder —o al menos, a algunas parcelas del poder— a la nueva clase constituida por los hijos de la inmigración que hasta entonces se habían mantenido ajenos a la vida política, tanto que ni siquiera podían ejercer el voto, ya que los comicios se dirimían en actos electorales caracteri-

zados por el fraude más escandaloso; simultáneamente, Carlos Gardel abre la puerta al tango cantado, que va a dar voz a quienes hasta ese momento carecían de expresión política. Y así, a través de esas letras, más allá de sus exageraciones y muchas veces sus fealdades, el tango va a transmitir de manera pública las ilusiones, prejuicios, temores, la ética y la moralina de sectores sociales hasta entonces silenciados por una estructura política caracterizada por la sucesión de gobiernos oligárquicos.

Al aparecer el tango con letra, en muy poco tiempo arrasa en el gusto popular: actores teatrales se convierten en cantores y aquellos que —como Gardel— se dedicaban a las canciones camperas, en adelante deben nutrir sus repertorios casi exclusivamente con esta creación popular, a la que el poeta Leopoldo Lugones había llamado con desprecio “reptil de lupanar”. La temática del abandono dominó casi con exclusividad los primeros tiempos del tango canción, acaso por imitación de ese primer éxito de Contursi, pero muy pronto, en el relato narrado durante los tres minutos de un tango aparecieron otros problemas. De este modo, no sólo aparecía en las letras de los tangos el abandono, sino que también resultaron frecuentes las descripciones del ambiente nocturno, en cuyos textos es posible advertir los temores que producía el cabaret como foco de vicio y perdición femenina; un hipnótico imán para deslumbrar a las muchachas incautas, encandiladas por “las luces malas del centro”.

El cabaret y la prostitución eran realidades sociales de la década del veinte; por ello, no puede llamar la atención que en los tangos aparezcan consejeros, como aquel que propone:

“No salgas de tu barrio/ sé buena muchachita./ Casate con hombre que sea como vos”,

o el que recomienda:

“Pensá, pobre pebeta, papa, papusa,/ que tu belleza un día se esfumará,/ y que como las flores que se marchitan/ tus locas ilusiones se morirán ...”,

o el retrato de una joven prostituta, que según parece existió en la realidad y se llamó María Esther Dalto, una muchacha que al morir tenía solo quince años:

“Cuando sales a la madrugada,/ Milonguita, de aquel cabaret,/ toda tu alma temblando de frío,/ dices: ¡Ay si pudiera querer! ...”,

anota la letra de Samuel Linning. Es casi el mismo personaje que Pascual Contursi describe en

“Flor de fango: Justo a los catorce abril/ te entregaste a la farra,/ las delicias de un gotán./ Te gustaban las alhajas,/ los vestidos a la moda/ y las farras del champán.”

El éxito de “Mi noche triste” fue de tal magnitud que los autores teatrales se vieron obligados a forzar el estreno de un tango, en cada nueva pieza; de ahí que hoy algunas letras, descontextualizadas (y a la distancia) por momentos parezcan incursionar en el absurdo. Los autores teatrales tampoco dejaron pasar el auge cabaretero (el tango había desplazado su principal sitio de ejecución desde el prostíbulo del siglo anterior al cabaret) y estrenaron numerosas piezas en las que desde el título se manifestaba dicha problemática. Señala Domingo Casadevall que fueron José González Castillo y Alberto Weisbach “quienes al insertar en la aplaudida pieza *Los dientes del perro* (1918) ‘un cabaret’ en pleno funcionamiento, con actuación de la orquesta típica de Juan Maglio (Pacho), se convirtieron en propagandistas de tales establecimientos de holgorio en la realidad y en la ficción teatral. Las llamadas obras de cabaret fueron acogidas con fervor por el público porteño. Las familias satisfacían una picante curiosidad ‘asistiendo’ a esta clase de sitios prohibidos, con audición de tangos y esmerada actuación de mujeres fatales, viciosas, impúdicas, milongueritas y patoteros ...”.

Otra especie de cabaretera que señala el tango es el de la francesa que por amor deja su patria para seguir al hombre que con engaños la lleva a la Argentina, donde constituye uno de los productos mejor pagos en el floreciente mercado de la trata de blancas, debido a que por entonces se consideraba de buen tono tener una amante francesa. El dicho –convertido luego en lugar común–: “me salió más caro que una francesa” también parece señalar una realidad de la época. Tangos notorios protagonizados por prostitutas francesas son, entre otros: “Griseta” de Delfino y González Castillo; “Madame Ivonne”, de Enrique Cadícamo y “Francesita” de Vaccarezza y Delfino.

Pero el tango no sólo se ocupó de la temática de la marginalidad o de la prostitución, también supo traducir la realidad política, y así, como reflejo directo de la revolución rusa de 1917, aparecieron tangos como “El maximalista” de Cipolla, o “Ivanoff”, de Solari Parravicini, cuya

partitura estaba dedicada “a los nobles que fugados de las iras de un pueblo levantado, ruedan por el mundo”. En tanto testimonio irónico, merece citarse como ejemplo el tango de Mario Battistella, Manuel Romero y Enrique Delfino: “Se viene la maroma”, que explotaba los temores que producía el levantamiento soviético en la Argentina:

“Cachorro de bacán, andá achicando el tren/ los ricos hoy están/ al borde del sartén./ Y el vento del cobán/ el auto y la mansión,/ bien pronto rajarán/ por un escotillón./ Parece que está lista y ha rumbiao/ la bronca comunista pa este lao./ Tendrás que laburar para morfar,/ lo que te van a gozar,/ pedazo de haragán,/ bacán sin profesión:/ bien pronto te verán/ chivudo y sin colchón./ Ya está, llegó, no hay más que hablar,/ se viene la maroma sovietaista./ Los orres ya están hartos de morfar salame y pan/ y hoy quieren morfar ostras con sauternes y champán./ Aquí ni Dios se va a plantar/ el día del reparto a la romana / y hasta tendrás que entregar a tu hermana/ para la comunidad.”

En los primeros días de enero de 1919, una huelga en la fábrica metalúrgica Vasena, situada en un barrio de Buenos Aires, encendió la mecha de la violencia latente; como resultado se produjo un tiroteo entre obreros y policías, con un saldo de varios huelguistas muertos. El día del entierro de estos, la policía disparó sobre la columna fúnebre, provocando una matanza que desencadenó una huelga general, en lo que la historia argentina conoce como *La Semana Trágica*. Un tango reflejó el estado de ánimo de muchos trabajadores indignados por la situación. Su autor prefirió mantenerse en el anonimato, quizá por temor a las represalias. Entre otras cosas, los versos anotaban:

“Señor Vasena, oh gran señor/ que chupa la sangre/ al trabajador./ La hora ha sonado/ sin compasión/ y habrá que humillarlo/ al bravo león.”

Es que, en tanto imagen de la realidad, el tango no podía separarse de los acontecimientos políticos; así se multiplicaron los temas que hacían referencia a los caudillos políticos, como por ejemplo “El Socialista Argentino”, en cuya partitura podía verse un retrato de Alfredo Palacios, el primer diputado de esa ideología en América, con su enhiesto bigote; tampoco faltaron tangos conservadores, como el destinado al caudillo de la ciudad de Avellaneda, Alberto Barceló, titulado “Don Alberto”; los radicales —en cambio— preferían: “Don Horacio”, dedicado al diputado y posterior canciller yrigoyenista Horacio Oyhanarte. Tam-

bién, quizá por confusión en el título, se apropiaron del viejo tango “Unión Cívica”, que en realidad había sido dedicado al caudillo Manuel J. Aparicio, dirigente de la Unión Cívica Nacionalista. Pero quizá el tema más notorio fue el compuesto por Enrique P. Maroni (autor de una de las letras de “La Cumparsita”) titulado “Hipólito Yrigoyen” (a quien se le habían consagrado decenas de títulos hoy olvidados) y que fue utilizado como apoyo de la campaña proselitista de 1928 para la reelección del líder del radicalismo como Presidente de la República. La letra afirmaba:

“Yrigoyen, presidente,/ la Argentina te reclama,/ la voz del pueblo te llama/
y no te debés negar;/ él necesita tu amparo/ criollo mojón de quebracho/
plantado siempre a lo macho/ en el campo radical./ Desde el suburbio al
asfalto/ mil voces claman y lloran,/ todas las almas te adoran/ y quieren
verte feliz./ Viejo sencillo y valiente,/ para los pobres guarida,/ me juego
entero la vida,/ serás gloria del País. [...] Mañana cuando en las urnas/
suenen las dianas triunfales/ y los votos radicales/ las demás listas arrollen,
bien al tope las banderas/ y en alto los estandartes,/ gritarán en todas partes:/
¡Viva Hipólito Yrigoyen!”

El caudillo arrasó en los comicios y fue reelegido para el período 1928-1934, pero su gobierno fue breve. Los elementos conservadores desalojados del poder en 1916 desde un primer momento se negaron a aceptar la situación. Las clases altas mostraron una actitud intemperante que les impedía digerir la cohabitación con los nuevos sectores medios, que hacían su irrupción en la escena política y, amparados en importantes sectores del Ejército, habían comenzado a conspirar ya desde 1922 para impedir un posible retorno de Yrigoyen a la presidencia. Primero la crisis de la libra esterlina y luego los coletazos del crack del sistema capitalista en octubre de 1929 apresuraron la salida a la calle de un movimiento cívico militar, que el seis de septiembre de 1930 derrocó al anciano presidente, inaugurando un período de golpes militares que perduraría hasta la última dictadura clausurada en diciembre de 1983. El general José Félix Uriburu, al frente sólo de los cadetes del Colegio Militar, entró en la Casa de Gobierno y ocupó la Presidencia de la República en nombre de las Fuerzas Armadas.

Los tangos de circunstancias provocados por el golpe militar fueron varios: entre ellos hubo uno titulado con el apellido del nuevo gobernante, firmado por Antonio Pérez y Raúl Saraceno; pero el más perdurable por la magnitud de su intérprete (y el primero en ser estrenado) resultó

“¡Viva la Patria!”, que Carlos Gardel se apresuró a grabar el 23 de septiembre, a escasos días del cuartelazo. El tango tiene música de Anselmo Aieta y versos de Francisco García Jiménez. La obsecuente letra poseía todos los elementos ideológicos de la literatura periodística de esos días:

“La niebla gris rasgó veloz el vuelo de un avión/ y fue el triunfal amanecer de la Revolución./ Y como ayer el inmortal 1910,/ salió a la calle el pueblo radiante de altivez./ No era un extraño el opresor cual el de un siglo atrás,/ pero era el mismo el pabellón que quiso arrebatar./ Y al resguardar la libertad del trágico malón,/ la voz eterna y pura por las calles resonó:/ ¡Viva la Patria! y la gloria de ser libres./ ¡Viva la Patria! que quisieron mancillar./ ¡Orgullosos de ser argentinos/ al trazar nuestros nuevos destinos!/ ¡Viva la patria! de rodillas en su altar./ Y la legión que construyó la nacionalidad/ nos alentó, nos dirigió desde la eternidad./ Entrelazados vió avanzar la capital del Sur/ soldados y tribunos, linaje y multitud./ Amanecer primaveral de la Revolución,/ de tu vergel cada mujer fue una fragante flor,/ y hasta tiñó tu pabellón la sangre juvenil/ haciendo más glorioso nuestro grito varonil.”

En un primer momento, el nuevo gobierno, de corte reaccionario y fascista, pretendió reeditar en la Argentina la estructura política de la Italia mussoliniana, pero al poco tiempo los sectores conservadores consiguieron desalojar a los elementos corporativistas para volver a instalarse de manera exclusiva en el poder que habían perdido a manos de Yrigoyen en 1916. Lo cierto es que a partir del treinta hubo fusilamientos, dirigentes políticos confinados y exiliados; se instauró la tortura sistemática, se volvió al fraude electoral, que ahora habría de ser denominado por sus responsables “fraude patriótico” y se estableció una estructura económica absolutamente dependiente del capital británico; mientras la crisis hacía estragos entre los sectores más desprotegidos de la población, las huelgas —lo mismo que las organizaciones obreras— fueron severamente reprimidas y quedaron al margen de la ley. Fueron los tiempos que un periodista político, José Luis Torres, bautizaría con la perdurable definición de la *Década infame*.

Como era de esperar, el tango también reflejó esta situación en varios temas, entre los que merecen destacarse por su carácter paradigmático: “Al pie de la Santa Cruz”, de Enrique Delfino, con versos de Mario Battistella; “Pan”, de Celedonio Flores; y el famosísimo “Cambalache”, de Enrique Santos Discépolo. A los que podrían agregarse “¿Qué sapa, señor?”, del mismo Discépolo, “Al mundo le falta un tornillo”, de Enri-

que Cadícamo, y la ranchera “¿Dónde hay un mango?”, de Francisco Canaro e Ivo Pelay.

En “Al pie de la Santa Cruz”, el texto describe el resultado de un paro laboral:

“Declaran la huelga,/ hay hambre en las casas:/ ès mucho el trabajo y poco el jornal./ Y en ese entrevero de lucha sangrienta/ se venga de un hombre la ley patronal.”

La esposa espera inútilmente un indulto, y debe presenciar, en el puerto de Buenos Aires, cómo el trabajador es conducido al barco que lo trasladará al penal de Ushuaia, en Tierra del Fuego, la ciudad más austral del mundo, donde los condenados eran maltratados, sufrían todo tipo de torturas, solían enfermar de tuberculosis y de donde pocos regresaban.

En “La muchachada del centro”, Francisco Canaro e Ivo Pelay pretendieron demostrar que la crisis económica no hacía distingos y que hasta los *niños bien* habían sufrido el cimbronazo.

“¡Que decís/ qué decís y qué contás,/ chico bien,/ que te veo tan fané!/ Vos también has quedao,/ con la crisis desplumao/ Qué decís/ Te ha cachao el temporal a vos también/ y estás seco y sin pasaje en el andén .../ Y si sigue así la serie/ te estoy viendo a la intemperie/ y alumbrao a querosén [...] has empeñado la voiturette/ y en colectivo la viajás/ ya no vas al cabaret/ y con café te conformás [...] ya no tenés donde hacer pie/ porque la crisis te la dio .../ Con esa crisis yo soné/ y vos/ igual que yo.”

Y Enrique Cadícamo ironizaba:

“Todo el mundo está en la estufa,/ triste, amargao, sin garufa,/ neurasténico y cortao .../ Se acabaron los robustos.../ si hasta yo que daba gusto/ ¡cuatro kilos he bajao!.”

Como consecuencia de la crisis, se formó en el puerto de Buenos Aires una villa de emergencia, de construcciones de latas, cartones y maderas viejas: la primera de las *villas miseria* argentinas, adonde fueron a parar aquellos que la crisis transformó en desocupados y marginales. El tango *Puerto Nuevo*, de Carlos Pesce, confiesa:

“Puerto Nuevo/ que en una noche de invierno, solitario y harapiento/ me viste llegar,”

mientras una composición de Luis César Amadori relataba:

“Lejos de la febril ciudad/ vive un jirón de la doliente humanidad./ Indiferente al dolor/ y sin ocupación/ sin esperanza/ amor ni fe/ no hay nada que perder.”

Poco tiempo antes, Juan Carlos Marambio Catán, en “Acquaforte”, descripción impresionista del mundo del cabaret, había retratado a

“un viejo verde que gasta su dinero/ emborrachando a Lulú con su champagne./ hoy le negó el aumento a un pobre obrero/ que le pidió un pedazo más de pan.”

Y también por culpa de un mendrugo, un hombre va a la cárcel en el tango “Pan”, de Celedonio Flores, que relata un hecho de la crónica policial de la época: un desocupado sufrió una condena por haber robado un pan.

Tono descriptivo que también se halla en “¡Dios te salve, m’hijo!” de Luis Acosta García, con música de Agustín Magaldi y Pedro Noda, que transcribe un enfrentamiento en una zona rural en tiempos del fraude:

“El pueblito estaba lleno de personas forasteras./ los caudillos desplegaban lo más rudo de su acción/ arengando a los paisanos a ganar las elecciones/ por la plata, por la tuemba, por el voto o el facón./ Y al instante en que cruzaban desfilando los contrarios/ un paisano gritó ¡viva! y al caudillo mencionó .../ y los otros respondieron sepultando sus puñales/ en el cuerpo valeroso del paisano que gritó.”

En 1935, durante un debate en el Senado de la Nación, en momentos en que el dirigente opositor Lisandro de la Torre fustigaba al gobierno por su actitud de dependencia frente a los frigoríficos de capital británico, fue asesinado el senador Enzo Bordabehere, por un matón a sueldo con una bala que en realidad estaba destinada al orador; por esos mismos días, un grupo de jóvenes radicales, fieles a la memoria de Hipólito Yriгойen, muerto dos años antes, fundaron FORJA (Fuerza de Orientación Radical de la Joven Argentina) pequeño grupo principista que sostuvo una firme actitud opositora al gobierno y al imperialismo británico. Aseguraban que su decisión se debía a que la Argentina se comportaba, en realidad, como una colonia inglesa, y pretendían que una renovada Unión Cívica Radical transformara la situación.

Por otro lado, varios militantes gremiales habían sido torturados en la Sección Especial de la Policía. Por todo esto, no parece casual que contemporáneamente, en una revista del teatro Maipo, Sofia Bozán estrenase el tango de Enrique Santos Discépolo “Cambalache”: “¡Hoy resulta que es lo mismo / ser derecho que traidor!/ ¡Ignorante, sabio, chorro,/ generoso o estafador!”, que —como se sabe— concluye diciendo:

“Es lo mismo el que labura/ noche y día como un buey,/ que el que vive de los otros,/ que el que mata, que el que cura,/ o está fuera de la ley.”

Algún tiempo después, y casi concomitantemente con la aparición del movimiento peronista que tiene su prehistoria a partir del golpe militar del 4 de junio de 1943 y surge a la superficie el 17 de octubre de 1945, con el primer acto proletario masivo en la Plaza de Mayo, aparece en el mundo del tango un personaje que si bien no tenía las características de un militante político, y ni siquiera era simpatizante de Juan Domingo Perón, encarna todas las características propias de su línea política: el cantor Alberto Castillo.

Castillo asumió un rol paradigmático. En lugar de pretender reflejar su realidad y mostrarse como un universitario que cantaba (era médico), y consecuentemente, en el mejor de los casos, atildar su vestuario de acuerdo con los cánones burgueses, eligió el camino del desclasamiento. Se disfrazó. Vistió trajes azules de telas brillantes, con anchísimas solapas cruzadas que llegaban casi hasta los hombros, el nudo de la corbata cuadrado y ancho, en contraposición a las pautas de la clase media que lo aconsejaban ajustado y angosto. El saco desbocado hacia atrás, y un pañuelo sobresaliendo exageradamente del bolsillo. El pantalón de cintura altísima y anchas botamangas completaba el atuendo, que era más un desafío que una vestimenta. Castillo asumía el papel de prototipo de los sectores hasta entonces marginales que habían producido el 17 de octubre. Y aunque en realidad nadie se vestía como él, al llevar su vestuario al grotesco, a la caricatura, transformaba el desparpajo en agresión. Y esta tendencia se advierte en un simple repaso de sus letras. Castillo se burla de la burguesía y de las medidas pautas de los sectores medios. El proletariado y los marginales ya no necesitaban imitar a otra clase ni disimular su origen. Por el contrario, se mostraban orgullosos de ser ellos mismos, pese a las pullas de la clase media. Frente a la figura

modélica del caballero elegante de la década del veinte, del bacán, del niño bien de años anteriores, Castillo opta por la burla:

“¡Qué saben los pitucos, lamidos y shushetas,/ qué saben lo que es tango, qué saben de compás./ Aquí está la elegancia, qué pinta, qué silueta/ qué porte, qué arrogancia, qué clase pa'bailar.”

El arraigo popular de Alberto Castillo comenzó a languidecer hacia mediados de la década del cincuenta, en coincidencia con la caída del régimen peronista. Acaso su éxito se cortó de manera abrupta, igual que el modelo político del cual era reflejo. Trunco el desarrollo del modelo social que los había engendrado, también quedaban truncos sus productos, y Alberto Castillo había sido —acaso sin proponérselo— uno de los más típicos.

Por otra parte el tango —desde los años cuarenta— se había afirmado casi exclusivamente sobre la temática de la nostalgia o del amor. De los grandes poetas que surgieron o se afirmaron en este período, quien recurre más a reflejar la nueva realidad urbana es Homero Expósito, en temas como “Tristezas de la calle Corrientes”, “Farol” o “Sexto piso”, donde se advierte una ciudad en pleno crecimiento y transformación, en textos salpicados de sorprendentes metáforas vanguardistas.

Desde principios de los cincuenta, el tango entró en un cono de sombra del que no emergería (salvo casos puntuales) hasta su renacimiento de los años noventa, un renacer que se advierte en el auge de la danza y el culto de los viejos temas, pero no en nuevas creaciones poéticas que reflejen la nueva situación del país, salvo algunas creaciones debidas a las plumas de Eladia Blázquez, o de Héctor Negro, que intentaron retratar el contexto social.

El tango es, sin duda, en todo el mundo, la mayor seña de identidad de lo argentino; sin embargo, su evolución —a partir de los años sesenta— casi se ha limitado a los aspectos musicales, terreno donde brilla el nombre de Astor Piazzolla. Con respecto a sus versos, salvo unos pocos nombres —Horacio Ferrer, o los nombrados Eladia Blázquez y Héctor Negro—, con el tango ocurre lo mismo que con la ópera y sus fanáticos: a estos no les importa la edad que tengan sus temas clásicos, ni que se reiteren en forma permanente; esa repetición no molesta a sus muchos seguidores, que inclusive prefieren las viejas composiciones a otras nuevas; a los tangueros no les importa que las letras de los tangos reflejen

un mundo arcaico y anacrónico, quizá porque los domina cierta nostalgia por un pasado generalmente ajeno y siempre lejano, nostalgia que también constituye uno de los caracteres típicos del ser argentino, cuyo análisis ha merecido una copiosa bibliografía y que obviamente excede el marco de este estudio.

David Lagmanovich

Las letras de tango en el sistema literario argentino posterior al Modernismo: continuidad y ruptura

1. Tango: música y letra

Muchos trabajos existentes, al estudiar el tango, confunden la música de esta forma de la cultura popular rioplatense con su letra, o al menos no establecen una diferenciación clara entre los distintos elementos que lo constituyen.

Esos enfoques dejan de lado la complejidad de formas de la cultura popular tales como el tango rioplatense, el bolero de México y las Antillas, o la *samba* brasileña. Tanto sincrónica como diacrónicamente, estudiarlas en su totalidad implica tomar en consideración la danza, la música y la letra; y estos distintos elementos tanto pueden reforzarse mutuamente, como establecer campos de tensiones y hasta contradicciones que, en cada caso, habría que especificar. Sin duda, el tango como baile, las composiciones musicales que por sus características rítmicas y armónicas se definen como tangos argentinos, y la letra de esas mismas composiciones, pueden estudiarse tanto separadamente como en sus relaciones mutuas. Lo que no parece feliz es generalizar sobre la base de observaciones realizadas en uno solo de esos ámbitos, estableciendo rápidamente –por ejemplo, después de haber analizado la composición musical– que “el tango es así”.¹

Por mi parte, quiero referirme en este caso exclusivamente a las letras de tango, y –mirando desde este producto cultural hacia la sociedad que lo incluye– considerarlas en sus relaciones con el sistema literario vigente en los años de su creación.

¹ Aun más frecuente es atribuir a la totalidad del tango lo que caracteriza uno de esos aspectos. Por ejemplo, se generaliza a partir de la semántica de algunas letras de tango, ignorando, entre otros, los aspectos musicales de las composiciones en cuestión.

Como “las letras de tango”, sin mayor especificación, es un concepto demasiado amplio, conviene establecer un marco cronológico. En este trabajo sólo podré ocuparme de una parte del panorama total, pero antes quisiera mostrar cómo veo el desarrollo general de las letras de tango.

A mi ver, el período más interesante dentro del desarrollo del tango como composición poética son las tres décadas y media que van desde 1917 (fecha, de las varias posibles, que acepto para “Mi noche triste”, de Pascual Contursi) hasta 1951 (muerte de Homero Manzi). Hay que conocer lo que pasa antes de 1917; pero las condiciones de producción de ese material son a la vez dispersas y poco documentadas, lo que no hace fácil un estudio muy fructífero. En cuanto a las décadas que van del 50 hasta ahora, pienso que deben estudiarse separadamente, como un nuevo ciclo —de renovación y de nostalgia a la vez— en la ya larga evolución de esta forma poética y musical.

Por otra parte, el decurso temporal de 1917 a 1951 no es un todo homogéneo, sino una totalidad en evolución, tanto intrínsecamente como en relación con el sistema literario general. Eso hace posible dividirlo en tres períodos o etapas, a saber:

- 1) las décadas del '10 y del '20, que contienen gran parte de lo que generalmente se denomina la “época gardeliana” (especialmente los años que van de 1917 a 1930, aunque Gardel muere cinco años después de esta última fecha);
- 2) la década de 1930, que se podría llamar la “época discepoliana” debido al predominio de esa modalidad (de nuevo, aunque Enrique Santos Discépolo ya había comenzado a componer con anterioridad a 1930 y no habría de morir hasta años más tarde), y
- 3) el período, ya totalmente identificado por la crítica, llamado “del '40” y, a mi modo de ver, representado en forma eminente —en cuanto a las letras, repito— por Homero Manzi.

En el centro de cada uno de esos segmentos temporales, entonces, estarían respectivamente las letras de Gardel y LePera, las de Discépolo y las de Manzi (en cada caso, hay imitadores, epígonos y compañeros de ruta de nivel diverso, y este nivel tiende a elevarse progresivamente). Serían ésas, por decirlo así, las composiciones cardinales de cada perío-

do. En este trabajo hablaré de la primera de esas etapas, y sólo haré referencias muy rápidas a las restantes.

Lo que quisiera comenzar a determinar —y quede claro que no pretendo, en este momento, haber llegado a conclusiones definitivas— es la relación (de afinidad, influencia o contradicción) que existe entre las letras de tango, como forma poética, y los textos considerados cultos o hegemónicos; es decir, el papel que aquéllas ocupan en el sistema literario argentino después del apogeo del Modernismo.

En el curso de este trabajo, será inevitable hacer algunas referencias de tipo temático; pero no quisiera que ese fuera el único punto de vista (como a veces parece ser el caso, por ejemplo, en Vilariño 1965). Los temas de las letras de tango aparecen con una alta tasa de repetición, pero al mismo tiempo existen escuelas y tendencias claramente diferenciadas.

2. Del tango cantado al tango canción

Es conveniente comenzar con la distinción expresada por José Gobello, según la cual hay tangos cantados mucho antes de que apareciera el “tango canción”. Gobello (1995: 5) señala que “la primera letra de tango cantada profesionalmente —es decir, cantada por un profesional, por una persona que vive del canto— fue seguramente la de *La morocha*”. Explica este autor que son versos de Ángel Gregorio Villoldo, compuestos sobre una música previa de Enrique Saborido; e indica además que ello habría ocurrido a finales de 1905. A pesar de que, como él mismo dice (6), “una de las cosas más desmemoriadas que existen es la memoria de los tangueros”, parece que aquí pisamos terreno firme: además de las “letrillas procaces” que a veces se adaptaban a los tangos meramente instrumentales, hay ya, a comienzos de este siglo que se va terminando, tangos con letra.

Así, la importante antología de Eduardo Romano (1995: 21-30) incluye, además de la mentada “Morocha”, “Don Juan” de Ricardo J. Podestá (1900), “El porteño” de Villoldo (1903), “El taita” de Silverio Manco (1907) y “Cuerpo de alambre”, también de Villoldo (1910).

Por su parte, la antología de José Gobello presenta “Justicia criolla”, de la zarzuela cómico-dramática del mismo nombre de Enrique Soria (1897): posiblemente la más antigua letra destinada a ser cantada con música de tango, de autor conocido, que ha llegado hasta nosotros. Siguen “Los disfrazados”, del sainete de igual título de Carlos Mauricio Pacheco (1906), “¡Cuidado con los cincuenta!” de Villoldo (1907), “Don Enrique” de Anselmo Rosendo Mendizábal (alrededor de 1910), “El torito” y “Soy tremendo”, ambos de alrededor de 1910, de Villoldo, y “El 13” (1913), del mismo autor. A continuación, un ramillete de tangos de 1914, ya sea con fecha atestiguada o no: “Champagne tangó” y “De vuelta al bulín” de Pascual Contursi, “Don Juan” de Ricardo J. Podestá, “El 14” de Villoldo, y “Flor de fango”, “Ivette”, “Matasano” y “Pobre paica”, todos de Contursi. Todavía tenemos “La milonguera”, de alrededor de 1915, de Vicente Greco. La selección de Gobello coincide con la de Romano en dos tangos: “La morocha” y “El porteño” (Gobello 1995: 19-39).

Todos estos tangos enumerados por los especialistas son anteriores a “Mi noche triste”, de Pascual Contursi, para el cual Gobello da la fecha de 1915, aduciendo su estreno en Montevideo, mientras que Romano y otros autores lo datan en 1917. Esta fecha es la más generalmente aceptada, sin duda debido a que en ese año lo estrenó en Buenos Aires, y luego lo grabó, en su primera realización para el sello Odeón, Carlos Gardel (no en su primera grabación en términos absolutos, pues su actividad discográfica había comenzado varios años antes). En otras palabras, a partir de 1917, y gracias a Gardel, se produce la difusión amplia de este tema. Y, por una especie de acuerdo general en una zona en la que hay relativamente pocas coincidencias, parecería que esa pieza y ese año de 1917 definen el final del período de la Guardia Vieja y el ingreso de una nueva modalidad tanguera, la del tango canción.

Esta opinión coincide, al menos aproximadamente, con la de Héctor Negro, que en un trabajo sobre las letras de tango en el período gardeliano (Pellettieri 1987: 45-51) dice: “el tango ya se cantaba desde hacía muchos años. Pero ¿qué tango se cantaba? El del peringundín, de las letras improvisadas y transmitidas oralmente, de contenido pecaminoso y en algunos casos obsceno, por una parte, y por la otra, el tango de los escenarios teatrales, el llamado ‘zarzuelero’, de los cupletistas y actrices, más cercano al tanguillo andaluz y al cuplé” (46). Tal vez la distinción

expresada sea demasiado tajante —ya vimos que hay letras auténticas, ni prostibularias ni zarzueleras, antes de 1917— pero la distinción puede aceptarse en términos generales. Si superamos la impresión de inseguridad gramatical que traduce la prosa de este autor, podemos apreciar también su intento por definir el contexto de este tango que comenzaría hacia 1917, cuando dice:

“Pero ya se trata de ‘otro’ tango. Es el tango que representa a la ciudad nueva, a la ciudad ‘gringa’ que ya dejó atrás a la ‘Gran Aldea’. El tango que expresa al inmigrante ya integrado al país, dejando atrás la etapa del gringo resistido por criollos y orilleros. Gardel, inmigrante él mismo, no obstante su asumido y elegido criollismo, se identifica con el tango desde allí” (46).

En efecto, si se revisan las letras de tango que nos han quedado del período anterior a “La noche triste” se percibe un inequívoco perfume campero. Así, en “La morocha”, de 1905, la narradora se refiere a sí misma como “la más renombrada de esta población” (es decir, no de Buenos Aires); como “la que al paisano/ muy de madrugada/ brinda un cimarrón”, la que “junto a mi ranchito/ canto un estilito”; se autodefine, en suma, como mujer campesina. El nativismo (con ecos de la gauchesca y de Rafael Obligado) se expresa también, en el mismo texto, de la siguiente forma: “En mi amado rancho,/ bajo la enramada,/ en noche plateada/ con dulce canción,/ le canto al pampero,/ a mi patria amada/ y a mi fiel amor” (Gobello 1995: 20-22). La naturaleza vivida fuera de la gran ciudad, la fidelidad amorosa y el sentimiento patriótico forman una tríada de motivos que miran hacia el siglo XIX y que en modo alguno serán característicos de los poemas que los letristas del tango escribirán a partir de mediados de la segunda década del siglo XX.

No es, pues, que todos los tangos de la Guardia Vieja carecieran de letra, como a veces se dice: es que, cuando ésta existía, sus rasgos eran muy distintos del modelo que acabaría imponiéndose como composición poética característica del tango. Hay una Guardia Vieja letrística, y no sólo musical.

3. El contexto modernista

En 1915, ó 17, ó 18, ó 19, según las preferencias cronológicas de cada uno, o en todo caso a partir del éxito de “Mi noche triste”, surge el tango canción.² Los versos iniciales del texto de Contursi son bien conocidos (Gobello 1995: 40):

“Percanta que me amuraste
en lo mejor de mi vida,
dejándome el alma herida
y espina en el corazón,
sabiendo que te quería,
que vos eras mi alegría
y mi sueño abrasador,
para mí ya no hay consuelo
y por eso me encurdelo
pa’ olvidarme de tu amor.”

¿Cuáles eran, por entonces, las tonalidades dominantes en la poesía argentina establecida, o culta? El año que atribuimos a “Mi noche triste” es también el de la publicación de *El libro de los paisajes*, de Leopoldo Lugones (1871-1938), en donde, por ejemplo, puede leerse (“Delicia otoñal”, Lugones 1959: 533):

“Llora una lenta palidez de ocaso
En un deshojamiento de alamedas.
Parece que siguiendo nuestro paso
Fuera el silencio fiel con plantas quedas.”

En 1917 Lugones, casi veinte años después de ese libro tan representativo del Modernismo que fue *Las montañas del oro*, era ya un poeta absolutamente reconocido, quizá el poeta nacional por excelencia.³ Venían en ascenso otros poetas más jóvenes que él: Enrique

² Preferimos esta forma (y no “tango-canción”), como más contemporánea, para nombrar el género.

³ Incidentalmente puede anotarse que el fenómeno urbano del tango despertó siempre la hostilidad de Lugones, atento en cambio a la poesía rural y tradicional de los payadores. Véase sobre este punto Salas 1995: 124, donde se menciona la caracterización lugoniana del tango como “reptil de lupanar”. Como curiosidad agregó que,

Banchs (1888-1968), Fernández Moreno (1886-1950) y Rafael Alberto Arrieta (1889-1968) son los más conocidos.

Tomemos ante todo a Fernández Moreno, quien poetiza tanto temas del campo como de la ciudad. De aquel mismo año de 1917 es su libro *Ciudad*, donde encontramos estas líneas, que parecen una recreación criolla de la figura baudeleriana del *flâneur* (“La calle”, en Aguirre 1979: 90):

“La calle, amigo mío, es vestida sirena
que tiene luz, perfume, ondulación y canto.
Vagando por las calles uno olvida su pena,
yo te lo digo que he vagado tanto.”

Y de otro libro muy cercano en el tiempo, *Campo argentino*, de 1919, tomamos el poemita “Crepúsculo argentino” (Fernández Moreno y Becco 1968: 329), cuya tonalidad eglógica (“mi corazón eglógico y sencillo”, como dice Conrado Nalé Roxlo en su poema más conocido) es inconfundible para ese tipo de poesía y ese tipo de escritor:

“¡Crepúsculo argentino sin campanas ...!
¡Qué ganas, sin embargo, de rezar,
de juntar nuestras voces humanas
al místico mugido y al balar!
A estas horas marea la pampa como un mar.”

O también este brevísimo poema titulado “Paisaje” (tan breve, que se aproxima a la nitidez de un *haiku* de José Juan Tablada), que en su integridad dice (Aguirre 1979: 91):

“Ocre y abierto en huellas un camino
separa opacamente los sembrados ...
Lejos, la margarita de un molino.”

Por su parte, Rafael Alberto Arrieta estaba entonces en plena producción. De ese mismo año de 1917 es su libro *Las noches de oro*. Y de

en *El libro fiel* (1912), Lugones incluye en cambio un poema celebratorio del vals “Sobre las olas”, del compositor mexicano Juventino Rosas (a quien llama “Juvencio”, nombre que hace rimar con “silencio”). Se trata de un vals finisecular que gozó de enorme popularidad por aquellos años y que es bien conocido hasta hoy.

unos pocos años más tarde este poemita, idealización del campo y de la compañía del ser amado (Onís 1961: 663):

“Noche de enero, quieta y luminosa,
junto al río, entre piedras, y a tu lado,
mi corazón maduro
para la maravilla y el milagro.
Si una estrella cayese
tendería mi mano ...”

¿Y Banchs? Hacia 1917, Enrique Banchs ya no publicaba libros de poemas (aunque seguía escribiéndolos); pero todavía estaban bastante cerca aquellos versos de *El cascabel del halcón* (1909), en donde la pena por la partida de la amada se transforma en lo que el título mismo define como “Balbuceo” (Armani 1981: 67):

“Triste está la casa nuestra,
triste, desde que te has ido.
Todavía queda un poco
de tu calor en el nido.
Yo también estoy un poco
triste desde que te has ido,
pero sé que alguna tarde
llegarás de nuevo al nido.”

Y la cuarteta final:

“Bienquerida que te fuiste,
¿no es cierto que volverás?,
para que no estemos tristes
¿no es cierto que volverás?”

Resumiendo algunos datos bastante evidentes, podría decirse que en la poesía modernista argentina de la segunda década de este siglo se ponen de manifiesto: a) una predilección por el paisaje campesino idealizado, a veces con resonancias pretendidamente místicas (recuérdese que hasta los mugidos de las vacas son místicos para Fernández Moreno); b) la poetización del ciclo de las estaciones, derivada quizá del ejemplo inicial de Rubén Darío en los albores del movimiento; c) una visión esteticista en las pocas composiciones que se proponen la descripción de la

ciudad (que en rigor no es descripción, sino registro de su influjo sobre el ánimo del hablante); y d) tematización de la presencia de la persona amada como acompañante del hablante poético, en algunos casos, y, en otros, lamentación de su ausencia sin matices de rebeldía ni asignación de culpas, sino como una suerte de fatalidad que induce a la resignación ante un destino adverso. Todo ello aparece e) predicado en términos absolutamente individuales, a partir de un yo lírico que sólo desea expresar con calidad estética la impresión mimética de una realidad embellecida por la propia mirada. *Alma y momento* y *Fugacidad* —ambos, títulos de Arrieta— son, en este sentido, bien característicos de este modernismo tardío que perduraba a orillas del Plata cuando ya iba dejando paso a actitudes más vanguardistas en otras literaturas hispanoamericanas.

4. La otra línea

¿Todo era así, en la poesía argentina de la época? Bueno, no del todo. Hay por lo menos dos nombres más que es imprescindible mencionar para ir completando un sucinto panorama de las tendencias de la poesía argentina en los años en que surgen las letras del tango canción: son Pedro B. Palacios, “Almafuerte” (1854-1917), y Belisario Roldán (1873-1922).

Poetas “populares” en sentido estricto, predilectos de los recitadores más o menos gauchescos en su atuendo y repertorio, con cierto aire —sobre todo Almafuerte— de “poetas malditos”, Almafuerte y Roldán cultivan una poesía que es una isla romántica en medio de los arrecifes de coral del Modernismo. Hay allí ecos del romanticismo social, del naturalismo finisecular, de la literatura en que se canta opinando (como en el *Martín Fierro*), y de la poesía que celebra las gestas patrióticas con vistas a la construcción de una identidad nacional (en la línea de “El nido de cóndores” de un poeta anterior, Olegario Víctor Andrade). Se trata de poetas cuya visión del mundo todavía no es urbana, ni del siglo XX, ni siquiera centenarista: poetas-vates, de adhesiones irrestrictas y denuncias apocalípticas, que entre otras cosas ponen de manifiesto lo importante de la perduración romántica en las letras argentinas (Pagés Larraya 1963). La actitud es romántica, la sonoridad es a veces moder-

nista; en el fondo, sin embargo, son poetas anacrónicos, tanto como lo hubiera sido Víctor Hugo *redivivo* en el mundo de Proust, o José Zorrilla en la tertulia de Azorín. Como ilustración daré una estrofa de Almafuerte (“Dios te salve”, en Fernández Moreno 1968):

“Los que nacen tenebrosos,
 los que son y serán mandrias, –
 los estorbo, los peligro, los contagio, los satanes,
 los malditos, –los que nunca, nunca en seco,
 nunca siempre, nunca mismo, nunca nunca
 se podrán regenerar–,
 no se lloran a sí propios,
 no se auscultan en sus noches,
 no se velan, no se cuidan, no se temen ellos mismos ...
 se producen inocentes, imperantes, satisfechos –,
 como normas, como claves,
 como pernos, como pautas, como pesas controlarias –,
 y no sufren un desmayo,
 y no sienten el deseo de lo Sano y de lo Puro
 ni siquiera un ruin momento,
 ni siquiera un vil instante de su arcano cerebral.”

Muchos lectores antes que yo han renunciado a comprender los versos de Almafuerte;⁴ el hecho es, sin embargo, que existió una adhesión masiva a estos poetas “neopopulares” (ya Federico de Onís, en su clásica antología [1961: 126-27], se preguntaba extrañado por la razón de la popularidad de Almafuerte en la Argentina). Para comprenderla hay que recordar que esa adhesión se apoyaba en parte en la institución social de la recitación, importante en una época en que la palabra y la música no habían entrado aún de lleno, por lo menos en la Argentina, en la era de la reproducción por medios mecánicos de que más adelante nos hablaría Walter Benjamin.

También es evidente que las primeras letras de tango están en una tesitura bien distinta con respecto a toda esta poesía que hemos venido revisando: lejos del Modernismo de Lugones y de sus tonalidades tardías

⁴ Aquí transcritos fielmente, con total respeto a su disparatada puntuación, algunos rasgos de la cual –como su uso frecuentísimo del guión doble– recuerdan, no obstante la distancia cualitativa, las oscuridades de Emily Dickinson.

en Banchs, Arrieta y Fernández Moreno, por un lado; por el otro, lejos también (aunque quizá no de la misma manera absoluta) de esos incipientes poetas “sociales” que fueron Almafuerte y Roldán. De hecho, el rechazo al Modernismo se hace explícito en los versos (no siempre letras destinadas al canto) de algunos poetas del tango. El caso paradigmático es Celedonio Flores, quien ofrece en varias composiciones su arte poética, o por lo menos declara sus criterios. Veamos unas líneas del poema “Punto alto” (Flores 1975: 80):

“Vos dejá que otro le cante a la dama presumida,
a la albura de los cisnes, al encanto del Trianón;
cada cual hace su juego en el monte de la vida
y se apunta a la baraja que le canta el corazón.

¡Qué sabemos de marquesas, de blasones y litera
si las pocas que hemos visto han sido de carnaval!
¡Que nos pidan un cuadrito de la vida arrabalera
y acusamos las cuarenta y las diez para el final!”

Tampoco tienen mucho que ver con los poetas de un neorregionalismo que por entonces se está gestando (*De mi vida y de mi tierra*, de Juan Carlos Dávalos, es de 1914; *Chacayaleras*, de Miguel A. Camino, de 1921). Con lo que sí tienen un contacto evidente es con un poeta que no hemos mencionado hasta ahora, el inevitable Evaristo Carriego (1883-1912): la fijación del ámbito del suburbio y ciertos hábitos del lenguaje los aproximan a él. Carriego no pudo haber sido uno de los “poetas del tango” —en todo caso, su temprana muerte no lo hubiera hecho posible— pero es uno de los que establecen el canon de las nuevas composiciones. A pesar de su filiación modernista, que a veces le hace caer en increíbles cursilerías, Carriego es capaz de mirar a su alrededor, en el Palermo de comienzos del siglo que compartió, como joven amigo de la familia, con la infancia de Borges. Es capaz de mirar y de transcribir los resultados de su observación: la vida del barrio, el habla de los vecinos, los comentarios de la gente, la gris existencia de las muchachas obreras, la presencia habitual de los compadritos, el organillero, las ínfimas escenas de una vida que queda documentada poéticamente. Y en la medida en que la letra de tango es una crónica de la cotidianidad, su deuda con Carriego es enorme e inequívoca.

5. Ruptura con el Modernismo

Volvamos ahora a “Mi noche triste”. ¿Qué relación, si alguna tiene, puede establecerse entre esta composición y el ambiente de la poesía llamada culta que podemos percibir a su alrededor? ¿Se trata de dos fenómenos totalmente independientes el uno del otro, o existen vasos comunicantes?

Reconozcamos, primero, la hibridez del texto. Por una parte, hace un gesto de reverencia hacia el nativismo: al menos las dos primeras estrofas son décimas casi regulares, forma predilecta de la poesía campera incorporada también a los hábitos suburbanos. (Las estrofas tercera, cuarta y quinta son de siete, siete y ocho versos respectivamente; se parecen un tanto a las famosas “décimas truncadas” del *Martín Fierro* y, como en el caso de éste, están acuñadas en el octosílabo más tradicional.) Pero en este plano de continuidad irrumpen desde el comienzo ciertos elementos de ruptura.

La primera ruptura importante es de carácter lingüístico. Se refiere a la aparición, en verso, del voseo rioplatense, y por añadidura al uso de voces del lunfardo: algo impensable en la poesía culta pero también, por razones distintas, desconocido en la práctica poética de extracción campesina. El lunfardo irrumpe, desfachatadamente diríase, desde el primer verso: “*percanta* que me *amuraste*”, donde tanto el sustantivo como el verbo son de ese origen. Luego aparecen varias palabras más de la misma extracción: los verbos *encurdelarse* y *campanear*, los sustantivos *catrera*, *cotorro* y *bulín*, y el adjetivo *cabrero* (frecuente también en España, pero marcado en la Argentina como perteneciente a un determinado nivel social). La naturalidad de la expresión es muy significativa: aun dentro del obligado molde rítmico del octosílabo, las voces lunfardas aparecen como en la conversación corriente, no como “citas” de un decir ajeno. Es evidente que el tango se encamina a ir conformando una poética de la cotidianidad.

En segundo lugar, el entorno que aparece para las acciones narradas es un ámbito de ciudad. La vivienda es designada como “cotorro”, “bulín” y simplemente “el cuarto”, todo lo cual (unido a las referencias a “la puerta” como objeto único en ese entorno, y al “ropero”) conforma la escenografía típica de la habitación de conventillo, la “pieza” que se alquila individualmente, y en la que por lo general viven una persona

sola o una pareja. No hablamos del “rancho”, que mal que mal es propio, sino de la humilde e inadecuada habitación de alquiler, en lo que en otras zonas hispánicas se llama “patio de vecindad” o “solar”. El conventillo, por otra parte, puede estar tanto en las zonas periféricas de la ciudad (un barrio como Palermo era periférico en aquella época) como en el centro mismo (el caso de “El bulín de la calle Ayacucho”, de Celedonio Flores), sin que varíen sustancialmente las condiciones de su descripción.

Por último, frente a la compañía como norma y a la fidelidad —al menos literaria, si no siempre real— que marcan la relación hombre-mujer en la poesía modernista (recuérdese “Mía” de Darío, o las composiciones de *El libro fiel* de Lugones, que bien supo éste desmentir en su vida real), frente a esa imagen proyectada por la literatura culta, la de una domesticidad arraigada en una fuerte concepción patriarcal de la sociedad, “Mi noche triste” nos presenta un estilo de relación que se convertirá en prototípico. Es una unión facticia y por naturaleza transitoria, concretada en el momento en que el hombre lleva a la mujer al “bulín”, pero que ésta puede nulificar en cualquier momento, ya sea por disconformidad con el tratamiento recibido, ya sea debido a la puesta en práctica por su parte de un proyecto personal más ambicioso, ya sea, en fin, por simple agotamiento de la relación. Las quejas del varón abandonado, tan comentadas en muchos escritos sobre el tango, tienen esta contracara de la cual pocos parecen acordarse: la capacidad de decisión de la mujer que lo abandona. Quizá el hecho de que no se trate de uniones matrimoniales, sino de relaciones de pareja que, aunque frecuentísimas, están situadas al margen del canon de la sociedad burguesa, permita una soltura de expresión que no aparece en la poesía “oficial”, que no puede ni quiere permitirse esas licencias. En otras palabras: si en la poesía modernista aparecen como figuras femeninas, además de la madre, también la novia y la esposa, en la del tango existe también la posibilidad de la “mina”, declarada con orgullo en algunos casos (“minas fieles de gran corazón”) o bien vista en forma desvalorizadora (“mina que te manyo de hace rato”), pero en todo caso con una ubicación distinta en el entramado social. Y así como la “Milonguita” de Samuel Linnig (1920) va a fijar un tipo perdurable, el de la muchacha de barrio entregada a la vida fácil en los cabarets del centro, también la innominada “percanta” de “Mi noche triste” fijará una situación cardinal del mundo tanguero: el “bulín” como uno de los ámbitos de la peripecia

amorosa, y el abandono que, salvo unos pocos casos, es obra de la mujer en ejercicio de su libre voluntad.

6. El espacio público

Si la poética de las letras de tango es ruptural con respecto a mucho de lo que caracteriza a nuestro Modernismo, es en cambio anticipatoria o por lo menos coincidente con algunas actitudes que prevalecerán en los movimientos de vanguardia que están despuntando precisamente en esos momentos. La recuperación del ambiente ciudadano, sobre todo en aquellas ciudades latinoamericanas que —salvadas sean las diferencias— aspiran a compararse con París, como lo son México o Buenos Aires, es el sustento de una actitud renovadora en libros claves de nuestras vanguardias, tales *Fervor de Buenos Aires* de Jorge Luis Borges (1923), *XX poemas* de Salvador Novo (1925) o *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía* de Oliverio Girondo (1922, 1925). Lo mismo pasa en otras literaturas: *Tulips and Chimneys* de E. E. Cummings, que en parte refleja fielmente el mundo de la ciudad, es también de 1923, como el primer poemario de Borges. Por cierto que en algunos de estos textos la ciudad no está vista de la misma manera que en las letras de tango, pero eso no impide percibir el cambio de perspectiva, que es casi giro copernicano, entre un momento y otro de la poesía culta, así como entre los momentos anteriores al tango canción y los representados por él.

Esto desemboca en una cuestión de ámbitos, que vale la pena mencionar. El tango tradicional —tanto en la época gardeliana como en la discepoliana— tiene, por así decirlo, una ecología particular. Nace y crece “en las orillas” y va a seguir vinculado con sus orígenes. Aparte del espacio íntimo del *bulín*, del que ya hemos hablado, todos sus demás ámbitos son públicos. Son el *arrabal*, o suburbio pobre de la ciudad, como franja geográfica básica; el *conventillo* o casa de vecindad como escenario concreto de las relaciones humanas glosadas en la letra; el *café*, espacio insustituible de la sociabilidad ciudadana; el *cabaret* o lugar de diversión nocturna, para quienes pueden acceder a él, como búsqueda de un imposible extrañamiento.

Arrabal, conventillo, café, cabaret: la *Gemütlichkeit* burguesa está notoriamente ausente. La casa paterna es el lugar de donde uno se va. En

la poesía tradicional existe el tópico de “la vuelta al hogar”; aquí, en todo caso, sería la vuelta al barrio: “Hoy vuelvo al barrio que dejé/ y al campanearlo me da pena ...”, se dice en “Viejo rincón” (1925) de Rober-to L. Cayol.

Los cuatro ámbitos antes mencionados son públicos, y sustituyen el hogar propio por hogares artificiales y ficticios. Con el tiempo estos escenarios se multiplican y amplían (llega París, vuelve la Pampa, se incorpora el mar); pero en gran medida la letra de tango sigue vinculada con este preciso *locus* de enunciación. Estar en el tango es “estar en el mundo” de la gran ciudad, es mirar desde fuera —como en el famoso “Cafetín de Buenos Aires” de Enrique Santos Discépolo (1948)— algo a lo que no se pertenece y que sin embargo resulta vagamente maternal. Es, en definitiva, un escenario impersonal para dramas intensamente personales. Desde la “pebeta linda como una flor” que “espera coqueta/ bajo la quieta/ luz de un farol” (“Melodía de arrabal”, de Mario Battistella y Alfredo LePera, 1932), hasta el muy posterior “El último café” de Cátulo Castillo (1963), en donde la ruptura de la relación amorosa se verifica en ese espacio de todos que es el café, abundan las letras en donde podríamos seguir identificando estos rasgos. Véase, simplemente a través de los títulos, una lista parcial: “Carne de cabaret” (¿1920?), “El patotero sentimental” (1922), “El taita del arrabal” (1922), “Buenos Aires” (1923), “El bulín de la calle Ayacucho” (1923), “La mina del Ford” (1924), “A media luz” (1925), “¡Leguisamo solo!” (1925), “Viejo rincón” (1925), “Bajo Belgrano” (1926), “Noches del Colón” (1926), “Puente Alsina” (1926), “No salgas de tu barrio” (1927), “Ventanita de arrabal” (1927), “Palermo” (1929) ... La lista podría seguir, hasta incluir “Tristezas de la calle Corrientes” (1942), “Barrio de tango” (1942), “Café ‘La Humedad’” (1974) y muchos más.

Pero volvamos a nuestro tema principal. Que los letristas de tango tuvieron muy presente la experiencia modernista es algo que se puede verificar fácilmente. Por una parte, tenemos el rechazo de sus tópicos, que se tematiza directamente en algunos textos de Celedonio Flores: en forma argumentativa, en el poema que hemos citado antes y en otros similares (“¡Pa cantarle a una flor, le canto al cardo!”, en “Musa rea”, Flores 1975: 76); y también inequívocamente mediante el vehículo de la parodia, en su incomparable “Sonatina” (88-89):

“La bacana está triste, ¿qué tendrá la bacana?/ ha perdido la risa su carita de rana/ y en sus ojos se nota yo no sé qué pesar;/ la bacana está sola en el patio sentada,/ el fonógrafo calla y la viola colgada/ aburrida parece de no verse tocar.”

De una manera u otra, de manera más consciente en unos y más instintiva en otros, no sólo existe un impulso por escribir una poesía que refleje la cotidianidad no enteramente transmitida por el Modernismo, sino también una defensa de ese territorio nuevo, ya acotado por Carriego y cultivado por los letristas futuros: el barrio, el conventillo, el café, el centro visto a través de los lugares de diversión nocturna, el bulín.

Las raíces modernistas de algunas letras de tango van apareciendo más adelante. Se puede encontrar uno que otro rasgo modernista, una que otra expresión rubeniana, ya en “Marionetas” (1927) de Armando José Tagini, en “La muchacha del circo” (1928) de Manuel Romero, en “Corazón de papel” (1930) de Alberto Franco, en “La que murió en París” (1930), “La viajera perdida” (1930) y otras letras de Héctor Pedro Blomberg, en “Golondrinas” (1934) y “El día que me quieras” de Alfredo LePera, y en muchas otras letras, especialmente de la época gardeliana.

Casi siempre, las letras que muestran esta suerte de regreso al Modernismo manifiestan cierta pérdida territorial: no son las que tienen que ver con el arrabal, el cabaret y el café, no son las que se centran en el “aquí y ahora” de la poética tanguera. Y a veces el homenaje a la poética modernista bordea peligrosamente la imitación servil. Antes citamos un breve poema de Fernández Moreno que volveré a transcribir, para refrescar la memoria:

“Ocre y abierto en huellas un camino
separa opacamente los sembrados ...
Lejos, la margarita de un molino.”

Ahora veamos los primeros versos de “Paisaje” (1950), letra de Juan Bautista Abad Reyna para un tango de Enrique Delfino (Gobello 1995: 263):

“La estación. Dos vías. Al lado, el camino:
agitado oleaje del mar del trisal,
y la margarita de un viejo molino [...]”

Creo que no es preciso ofrecer una argumentación más detallada. Lo que importa, me parece, es mostrar este vaivén, este apartarse de la poética modernista (sobre todo en los comienzos del tango canción) y volver a ella (sobre todo en momentos posteriores, de rememoración y nostalgia). Pasado el ciclo gardeliano, a partir de Enrique Santos Discépolo y más adelante que él, habrá otras influencias: en los tangos de Homero Manzi, en los de Homero Expósito, en los de Eladia Blásquez. Por ahora, todavía estamos en ese circuito rubeniano al que de alguna manera pertenece Carriego, mentor de los poetas del suburbio, y que seguramente constituiría la lectura principal, el libro de cabecera, de los primeros letristas del tango.

7. La realidad representada

Lo que venimos diciendo no es un conjunto de consideraciones abstractas ni un ejercicio de tecnicrería literaria, sino que tiene que ver con una concreta representación de la realidad: la realidad del hablante del tango, mediáticamente asumida por el cantor, pero con quien se identifica el oyente (que, a partir de la radio y otras formas de difusión por medios tecnológicos, asume una importancia cada vez mayor); la realidad de una ciudad determinada, Buenos Aires, en época o épocas igualmente específicas; la realidad de un país que, en definitiva, contiene dentro de sus límites a emisores, intérpretes y receptores.

El sociólogo Darío Canton (1972) ha intentado la construcción de una suerte de “identikit” o imagen compuesta del hablante del tango, tomando como corpus para el análisis un conjunto de alrededor de un centenar de composiciones, todas ellas interpretadas en su oportunidad por Carlos Gardel. En primer lugar, sobre “quién” habla en el tango y qué es lo que sustancialmente dice, afirma Canton,

“hemos visto mediante el análisis de los temas reflejados en cada tango, que sus letras nos muestran fundamentalmente: 1) a un hombre; 2) casi siempre hablando sobre sí mismo, y 3) sobre sus desgraciadas relaciones amorosas. Este hombre también evoca 4) el ámbito de su juventud —el barrio, la ciudad—, y 5) los lugares a los que solía concurrir: *boîtes*, hipódromos, su departamento de soltero. Cuando nos dice algo sobre lo que observaba o atraía su atención, se refiere casi siempre 6) a situaciones desgraciadas (30).”

Anota Canton que tan importante como lo que el narrador del tango dice es lo que omite. Y en ese sentido, dice el investigador, el análisis de las letras de tango muestra que “escasas o nulas son las referencias a: a) familia de origen [en el sentido, aclaro, de que prácticamente nunca se relaciona un hijo con ambos padres]; b) su niñez; c) relaciones afectivas estables que incluyan unión marital o hijos; d) trabajo del sujeto; e) hechos políticos y sociales de la época; f) su concepción de la religión; g) las mujeres que han sido objeto de su amor” (31). Sin duda, algunas de estas categorías merecerían un análisis más detallado (por ejemplo, hay letras muy expresivas respecto de lo epocal); sin embargo, creo que en rasgos generales esta descripción es básicamente exacta. Sobre todo si seguimos teniendo en cuenta que el análisis de Canton se basa exclusivamente en las letras de la época gardeliana en el sentido más estricto posible, ya que todas ellas fueron cantadas por Gardel. Y así, desde otro punto de vista, el conjunto de letras en cuestión –desde “Mi noche triste” en adelante– se propone como un discurso alternativo al discurso modernista, potenciando los elementos de ruptura con aquella estética mucho más que los elementos de continuidad.

Esto ocurre en el contexto de una ciudad y un país determinados. La ciudad había crecido desmesurada y caóticamente debido a la afluencia de los inmigrantes, y por el mismo motivo tenía una altísima tasa de masculinidad y una presencia no menos notable de la prostitución organizada (Guy 1994). Ello daba por resultado una sociedad dividida entre un victorianismo asumido como cobertura social aceptada –aunque por lo general mentirosa– y una conducta auténtica mucho más tumultuosa e inorgánica, tanto en el nivel barrial de los hombres y mujeres del proletariado como en las casas lujosas y los lugares de diversión de los “niños bien”.

El éxito avasallador del tango en todo el resto de la Argentina, más allá de la ciudad de Buenos Aires, parece probar que el interior del país no estaba totalmente ajeno a las tensiones y conflictos que se verificaban en el ámbito capitalino. En ese ámbito, vale la pena recordarlo, donde ocurren casi simultáneamente la llegada al poder del primer gran movimiento político de masas encarnado en Hipólito Yrigoyen (1916), la aparición del tango canción (1917), las más feroces huelgas obreras y la Semana Trágica (1919).

Más adelante, y sobre todo alrededor de la temática que desarrolla Enrique Santos Discépolo, el tango se irá haciendo cargo de toda esta realidad, no sólo en sus aspectos nostálgicos sino también, y sobre todo, en la presentación descarnada de los conflictos. Es mérito innegable de Carlos Gardel el haber asumido la importancia de esta nueva producción tanguera y haberle prestado su voz, produciendo así una continuidad entre las dos etapas iniciales de las letras de tango. Entonces, en esta segunda época, los letristas se apartarán definitivamente de los rastros de Modernismo que quedan en la estructura de sus textos.

La época gardeliana, no obstante, tiene su validez intrínseca. En un mundo hispanoamericano donde los únicos códigos estéticos aceptables parecían ser los que habían inaugurado Rubén Darío y sus seguidores, hombres como Contursi, Flores, Vacarezza o González Castillo plantean una estética alternativa. No es una estética vanguardista en el sentido generalmente aceptado del término, pero ayuda a llevar a su fin una estética modernista que ya no representa la realidad, los problemas y las aspiraciones del hombre de la ciudad. Producen, de esa manera, una ruptura en el tejido del "establishment" literario, y ofrecen posibilidades de poetización y de goce estético para millones de oyentes que, desde entonces, le brindarán fervorosa adhesión.

Bibliografía

- Aguirre, Raúl Gustavo (1979): *Antología de la poesía argentina*, tomo I, Buenos Aires: Ediciones Librerías Fausto (*Biblioteca de poesía universal*, 6).
- Almafuerte, seud. de Pedro B. Palacios (1990): *Poesías completas*, ed. de Romualdo Brughetti, Buenos Aires: Losada (*Biblioteca clásica y contemporánea*, 515).
- Armani, Horacio (1981): *Antología esencial de poesía argentina (1900-1980)*, Buenos Aires: Aguilar.
- Canton, Darío (1972): *Gardel, ¿a quién le cantás?* Buenos Aires: Ediciones de la Flor.
- Carriego, Evaristo (1950): *Poesías completas: Misas herejes; La canción del barrio*, pról. de Jorge Luis Borges; nota preliminar de José Edmundo Clemente, Buenos Aires: Renacimiento.
- Fernández Moreno, César / Becco, Horacio Jorge (1968): *Antología lineal de la poesía argentina*, Madrid: Gredos.
- Flores, Celedonio Esteban (1975): *Antología poética*, introd., sel. y notas de Osvaldo Pellettieri, Buenos Aires: Ediciones del Sol.
- Guy, Donna J. (1994): "Tango, género y política", en: *El sexo peligroso: La prostitución legal en Buenos Aires, 1875-1955*, Buenos Aires: Sudamericana, pp. 174-212.
- Lugones, Leopoldo (1959): *Obras poéticas completas*, pról. de Pedro Miguel Obligado, Madrid: Aguilar (Colección Joya).
- Onís, Federico de (1961): *Antología de la poesía española e hispanoamericana (1882-1932)*, Nueva York: Las Américas [Reimpr. de la 1ª ed., 1932].
- Pagés Larraya, Antonio (1963): *Perduración romántica en las letras argentinas*, México: UNAM.
- Pellettieri, Osvaldo (ed.) (1987): *Radiografía de Carlos Gardel*, Buenos Aires: Editorial Abril.
- Romano, Eduardo (coord. y pról.) (1995): *Las letras del tango: antología cronológica 1900-1980*, Rosario (Argentina): Editorial Fundación Ross.
- Salas, Horacio (1995): *El tango*, Buenos Aires: Planeta.
- Vilariño, Idea (1965): *Las letras de tango*, Buenos Aires: Schapiro.

Blas Matamoro

La familia del tango

El tango cantado es casi tan antiguo como el tango a secas, descontada la oscuridad que cubre buena parte de sus orígenes, como ocurre siempre en este tipo de música que pasa de la etnografía al folclore y de éste a la música profesional. Pero, a pesar de esta antigüedad, cabe aceptar que no hay un tango cantado propiamente tal antes del canónico “Mi noche triste”, cuando Carlos Gardel se lo apropia y lo transforma, añadiendo a su preparación escolástica de cantante la prosodia del habla rioplatense.

Los tangos cantados primitivos contenían letrillas burdas, ocasionales y procaces, que el olvido se ha encargado de censurar. Luego, a partir del Novecientos, hay cantantes de modelo zarzuelero, como el matrimonio Gobbi-Rodríguez, o payadoresco, como Pascual Contursi. En rigor, entonces, el tango cantado se produce con su corpus de letras, sus letristas especializados y sus cantoras y cantores característicos, a partir de la noticia señalada.

Las letras que considero se dan en las décadas de 1920 y 1930, cuando el tango consolida sus dos vertientes, que vienen del Modernismo a través de Evaristo Carriego. En efecto, el poeta entrerriano afincado en el barrio de Palermo desarrolla una elocución culterana en *Misas herejes* e inventa el escenario suburbano de personajes y escenas típicas en *La canción del barrio*. El tango cantado desplegará una vena neomodernista y otra lunfardesca, separando o combinando ambas direcciones en una clasificación bastante precisa de modos: lirismo, sátira, narración, queja amorosa, elegía, etc.

Hago hincapié en las letras de los veinte/treinta porque es el momento en que el tango resulta contemporáneo de la sociedad donde se produce. Escucha su habla, observa las transformaciones del medio, describe sus modelos característicos. En el cuarenta, su actitud es muy distinta. Las letras tienden a rehuir lo coloquial y lunfardesco, se vuel-

ven culteranas hasta cantar a las alondras y la nieve, se repliegan a los espacios de una intimidad sin localización. La alteración urbana apenas lo toca. Sus poetas son ajenos a la conversión de la urbe en conjunto industrial y si se asoman a tal metamorfosis es para lamentar la desaparición de los barrios idílicos de la infancia, para volver a la burbuja del feliz tiempo perdido. Industrialización y peronismo son asuntos ajenos al tango, a pesar de que algunos de sus más notorios poetas eran simpatizantes justicialistas como Cátulo, Manzi o Discépolo. En rigor, estos poetas siguen habitando el mundo construido por el tango de los veinte/treinta: patios familiares, malevos esfumados en el tiempo, traiciones al modesto y honrado percal, organitos terminales, callejones de barro y corralones de chatas.

El recurso al Modernismo era obligado por varias razones. Se trataba de la gran tendencia modernizadora de la literatura en castellano y había alcanzado cierta popularidad a través de la prosa y el verso de los colaboradores literarios de revistas y novelas semanales. Era la expresión culta dominante anterior a la vanguardia poética, que se desarrolla contemporáneamente a las letras del tango. La vanguardia, que se proclama agresivamente antimodernista, proviene, mal que le pese y no obstante las sangrientas pullas antilugonianas —como lo reconocerá Borges en la revisión de los años treinta— de cierto Lugones, el de *Los crepúsculos del jardín* y, sobre todo, del *Lunario sentimental*.

Según el dictamen tanguero, la vida tiene más vueltas que la oreja, y Lugones, enemigo del tango y de las vanguardias, dará lugar a un doble fenómeno que propende a la paradoja: las vanguardias lo tendrán como maestro secreto, y el tango, que Lugones detestaba como tantos otros escritores de su promoción, impregnará su etapa de poesía casera y barrial, la de *El libro fiel* y *Las horas doradas*. De tal manera, aunque dirigidas a públicos distintos, la poesía “de libro” y la letrística cantada, pertenecen a la misma camada de la literatura rioplatense y presentan zonas comunes, cuya síntesis se alcanzará con los ya mencionados letristas del cuarenta, casi todos ya estrenados en el veinte (Manzi, Discépolo, Cátulo, Cadícamo, García Jiménez, Battistella, etc).

En otros sentidos, el Modernismo sirve de andadura al tango porque es una literatura urbana y cosmopolita, cuyo escenario —desde la fascinación o el rechazo: Walt Whitman o Baudelaire— es la gran ciudad moderna, que alcanza su expresión mayor en la Buenos Aires convertida

en París de las pampas a partir de 1880. Buenos Aires deviene capital modernista en los años noventa, con el magisterio de Rubén Darío, que publica *Prosas profanas* y *Los raros* (los dos textos fuertes de la tendencia) en la Reina del Plata y en 1896. Ese mismo año se estrena el primer tango con autor reconocido –*El entrerriano* de Rosendo Mendizábal– y llega Lugones desde Córdoba, con *Las montañas del oro* bajo el brazo y dispuesto a participar en la fundación del Partido Socialista.

Del Modernismo tomará el tango no sólo una cantidad de recursos retóricos y una querencia ciudadana, sino también algunas riquezas de contenido. La visión maldita de la existencia, el contacto aristocratizante con la fealdad y la morbidez, el hechizo de los bajos fondos y de la vida bohemia son tópicos del Modernismo. Más aún, la imagen de la mujer que prolifera en las letras de tango proviene de la población modernista de mujeres fatales y vírgenes prudentes y celestes que aparece en las novelas canónicas de la tendencia: *De sobremesa* de José Asunción Silva, *La gloria de Don Ramiro* de Enrique Larreta (otro tangófobo ilustre), *Redención* de Angel de Estrada y las noveletas de Enrique Gómez Carrillo.

La mujer del tango es dicotómica y se produce como obstáculo virginal o como tentación y amenaza castradora en la *femme fatale*. La virgen es el inconveniente absoluto del varón, la que pone a prueba la capacidad viril de contener y enderezar el instinto sexual. De algún modo encarna la amenaza de castración porque la virgen puede desconocer la virilidad del macho, anular su privilegiada diferencia.

Por su parte, la vampiresa es la que porta cargas eróticas activas y reduce al varón a la pasividad, llevándolo al agotamiento, el vicio y la ruina. Compite con él en iniciativa y actividad, y lo emprendedor y activo es viril. Rubén la personifica elocuentemente en la figura de la *varona inmortal*, suerte de cuerpo femenino habitado por un ánimo viril. En las dos encarnaciones, la mujer es la madre, diosa o criatura inmundada, ambivalente a partir de la sacralización y las interdicciones del tabú. Este rasgo de insuperable apego a la madre teñirá de malditismo la visión del mundo social descrito en los tangos a través de un esquema familiar al que me referiré más adelante. Más aún: la cercanía de la madre inhibe al sujeto, porque sólo es deseoso quien huye de la madre (la fórmula no es de un psicoanalista, sino de un poeta: José Lezama Lima).

El tango cantado es un género de índole teatral. Aparece en sainetes y revistas, sus intérpretes suelen ser actores, y sus letristas, autores de teatro, empresarios, directores de escena y luego de películas sonoras donde el tango tiene un papel decisivo.

Este rasgo es de primera importancia, porque los tangos suelen ser narraciones breves, microdramas y microfarsas cantados, viñetas y escenas que requieren un dispositivo actoral. A ello corresponde agregar el papel privilegiado del teatro nacional en la cultura del inmigrante. El teatro es un espacio donde la masa inmigratoria se reconoce en sus tipos característicos, repasa su habla peculiar (lunfardo y cocoliche) y hasta explaya su visión de la sociedad. Los cómicos revisteriles y saineteros, desde Florencio Parravicini hasta Enrique Pinti, pasando por Pepe Arias, serán una suerte de críticos sociales e ideólogos populares, con un predicamento comparable o superior al de los políticos de profesión. Entre éstos —y con las reservas del caso, porque fue siempre un militar con reticencias políticas muy marcadas— Perón es el primero de aquéllos que comprende la eficacia social de lo histriónico, y manejará, entre la radio y la televisión, una seductora teatralidad. Junto a él, no por casualidad, habrá una actriz, Eva Duarte.

La inmensa mayoría de los tangos están escritos por hombres y los escasos ejemplos de obras debidas a mujeres no presentan una voz diferente. Los cantantes, a veces entre comillas y otras en estilo directo, encarnan a personajes de mujer que dicen su parte en la comedia (recordemos las versiones del caso: “Haragán”, “La muchacha del circo”, “Lloró como una mujer”, “Que vachaché”). Las cantatrices personifican sin ambajes a los varones y algunas artistas del tango llegan a ponerse ropas masculinas en sus presentaciones, como Azucena Maizani y Paquita Bernardo. Esta mixtura histriónica refuerza el carácter teatral del tango cantado y la visión de la vida como teatro, como lugar del disfraz y la simulación, a través de tópicos como “la vida es un tango” o “todo el año es carnaval”.

Tal vez convenga apostillar que estas licencias de escenario no afectan a la nitidez de los roles sexuales. Hay algún tango que se burla del afeminado (“Farolito”, que cantaba la Maizani sin excesivo derecho a la chacota, porque era lesbiana) y otros que ironizan sobre el muchacho de barrio que imita a los ambiguos galanes latinos del cine mudo, como Rodolfo Valentino y José Mojica (“Niño bien”). La habitual

chufla del tango contra el cajetilla o “muchacho del Centro” tiene un matiz de ataque contra su borrosa virilidad.

Si del pequeño y cerrado ámbito del teatro vamos al escenario abierto y comprensivo del conjunto social, corresponde apuntar algunas circunstancias que hacen a nuestro tema.

En el período en que se desarrolla y se codifica el tango (1880-1930) la Argentina sufre una transformación demográfica y social de amplios alcances y carácter traumático. Al comienzo de la época señalada, el país tiene unos ocho millones de habitantes y recibe un aporte inmigratorio de tres millones de “recién venidos”. Casi todos ellos se concentran en la llamada pampa húmeda y, notoriamente, en los grandes puertos de exportación primaria, como Buenos Aires, Rosario y Bahía Blanca.

El inmigrante va a América con la fantasía del indiano, el pobre que hace fortuna en ultramar y retorna a su aldea para construir un rumboso palacio que equivale al talismán conquistado en el éxito americano. En su imaginario hay un padre, un protagonista de la *patria*, que lo espera en el punto de partida, como el padre del héroe en la epopeya clásica, que aguarda el retorno del hijo cargado de tesoros exóticos. Poco importa que el padre real lo acompañe en la emigración, porque su proyecto no es quedarse, sino volver. Si se queda, es a regañadientes y como consecuencia de que su proyecto ha fracasado.

En el lugar de adopción, la acogida es ambigua y poco retentiva, de modo que no compensa el desarraigo. Por una parte, la masa inmigratoria es escolarizada y se le enseña a reconocer la bandera, el escudo, el himno, la lengua y la historia más o menos heroica del nuevo país. Pero, por otra parte, el inmigrante es tratado como un mal necesario, un indeseable. El gran poema nacional, *Martín Fierro*, está protagonizado por un gaucho perteneciente al estamento criollo arraigado e hispánico, que sólo se reconoce en su amigo el sargento Cruz, y demuestra escasa simpatía por indios, negros y gringos. El sainete y el tango, obra de inmigrantes o descendientes de ellos, abunda en caricaturas de los extranjeros, que se ríen de sí mismos desde la platea, como si fueran “criollos viejos”.

El proyecto de poblar con europeos el desierto país ganado a los indios contiene la fantasía de convertir la Argentina en una sociedad moderna, de modelo nórdico. Se espera la llegada de ingleses, alemanes

y escandinavos, gente laboriosa y disciplinada, que supere la indolente herencia de españoles y mestizos. Pero los que llegan son gallegos, asturianos, italianos del Sur, judíos expulsados de la Europa Central y súbditos del Imperio Otomano. *Gaitas, tanos, turcos y rusos*, en la jerga del momento.

Por su parte, la dirigencia argentina, a pesar de sus ínfulas de nobleza local y enraizada en la fundación, aspira realmente a vivir en París, hablar en francés y mezclarse con el *gratin* de las cortes europeas. Entre el inmigrante que quiere volver a su patria real y la así llamada oligarquía argentina que anhela instalarse en los bulevares de su patria imaginaria, se produce un intercambio de desarraigos. En términos simbólicos: el padre de familia no quiere estar en casa. Victoria Ocampo, a quien afectan todas las tensiones de la trama, dirá alguna vez que su vivencia es el destierro: americana desterrada en Europa, europea desterrada en América.

Si nos fijamos en los dos grandes dirigentes nacionales del período, Julio Roca e Hipólito Yrigoyen, se agrega al carácter paterno lo que podríamos denominar “una clamorosa mudez”. Roca es un militar y terrateniente que sólo se habla en privado con sus iguales del club y el cuarto de banderas, el hotel y el casino, el trasatlántico y las logias masónicas. No mantiene ningún diálogo con la masa. Su lema de “paz y administración” se cumple a través de la burocracia impersonal y ceremoniosa.

En cuanto a Yrigoyen, abogado y pequeño propietario, es un líder civil surgido de la nueva sociedad, pero de carácter bonapartista. Su vínculo con la masa es profundo y visceral, al tiempo que afectuoso de emociones, cordial e inexpresivo. Tiene presencia y carisma, pero no discurso. No da mítines, no habla en público y secretea en la intimidad de sus despachos, las célebres *amansadoras*. Fundará un movimiento sin programa ni ideología, cuyas escasas ideas se formularán en oscuros aforismos krausistas como “el partido de la reparación nacional”, “mi programa es la Constitución” y la enemiga al “régimen falaz y descreído”.

Intento ahora desarrollar cómo en el imaginario que plasman las letras de tango aparece un modelo de familia que puede vincularse con el cuadro anterior. Voy a prescindir de una fatigosa enumeración de ejemplos por todos conocidos y dejo las precisiones numéricas en ma-

nos de los estadígrafos, cuyas cualidades no poseo. Trato de expresarme como ensayista: ensayo.

La familia del tango es, en general, una familia sin padre. Ni está ni se lo espera. Su ausencia no se explica, ni siquiera se menciona. No se habla del padre. Caben diversas hipótesis: ¿No se sabe quién es? ¿Desapareció por causas que conviene callar? ¿Es un señor que ha tenido hijos en la “casa chica” y que afecta la honra de la madre? ¿Hay alguna tacha que lo vuelve innombrable, tal vez el delito u otra mancha social? Si está muerto ¿por qué no se lo evoca en vida? ¿Ha abandonado su lugar por desavenencias con la esposa, cuya integridad no puede ponerse en duda, porque es la única referencia firme —el único falo, por decirlo freudianamente— de la familia? Sin pretensiones realistas; ¿es la madre alguien sobrenatural, que se ha preñado a sí misma, un andrógino?

Porque sí, en cambio, está la madre, la santa y resignada viejita que controla moralmente la vida de sus hijos, que espera con paciencia el retorno del hijo calavera o la hija perdularia, que es capaz de perdonar la peor de las faltas. En resumen: la madre es la ley, pero no porque señale al padre, sino porque ella misma funge de padre, es una suerte de casta varona que domina las normas del bien y la condena del mal.

Los sociólogos e historiadores han planteado diversas hipótesis que no estoy capacitado para discutir, apenas para repetir. Se ha pensado en el hondo matriarcalismo de las sociedades mediterráneas, incluida la española, que habría pasado a América con la conquista. El catolicismo habría superpuesto a este esquema matriarcal de base —una vez disuelta la sociedad patriarcal romana con la decadencia de las ciudades y la instauración del feudalismo— la figura de una Santa Madre, la Iglesia, de modo que el gobierno exterior de la sociedad quede en manos de los varones (el Estado y la Iglesia son instituciones varoniles), y el poder doméstico, de unas mujeres cuyo verdadero vínculo matrimonial es con el padre eclesiástico, el sacerdote. En formato casero, la madre es dicha Iglesia, legisladora e investida con el poder de perdonar los pecados. En última instancia, todas las madres son esposas del Padre Celestial, el Gran Legislador del universo. Dios, en efecto, aparece en los tangos sin forma corporal y la Virgen, en cambio, con sus atributos físicos correspondientes. Si Dios es el padre verdadero, naturalmente no puede estar en casa. O es esa Infinita Ausencia que, como dice el refrán, está en casa de todos.

Pero no nos vayamos tan lejos y bajemos de nuevo a la humilde y decente casita del suburbio. No sabemos bien de qué vive la familia del tango. La viejita no trabaja (alguna vez Celedonio Flores la hace “yugar toda la semana pa poder parar la olla con pobreza franciscana en el cuarto del convento alumbrado a querosén”, pero se trata de un caso aislado), porque ha de estar siempre en el punto de referencia doméstico, para cuando los hijos se vayan y vuelvan. Tampoco trabaja el hijo, cuya aspiración es tener una noviecita virtuosa y paciente, con la que nunca se casa (a veces, harta de tanta virtud, la chica se casa con otro). ¿Vivirán de rentas estos personajes, si acaso de una escueta pensión que sostiene la austeridad de sus días? Si el padre es Dios, su milagrosa providencia alimentará sin dificultades a la tribu. Desde luego, la carencia de padre crea una ausencia de modelo: el hijo no quiere ni puede ser padre, no tiene un espejo paterno en el cual mirarse.

Esta falta de actividad hace que el hijo no tenga vínculos de clase con otros sujetos trabajadores. Sus amigos son contertulios del café o compañeros de juergas y farras. Si ha estudiado alguna carrera, la ha dejado trunca y sólo evocará sus años juveniles como el tiempo de la estudiantina, la serenata y los idilios con una doncella inconcluyente, a veces dependienta de tienda, novia perdida o *mina que pelechó* con malas artes y fue causa de una tremenda desilusión.

El chico del tango, como he dicho, nunca se casa y su noviecita juega una suerte de papel inmarcesible, quizás esperando cambiar de rol pero no exigiéndolo nunca, como si tampoco quisiera ni pudiera ser madre ni esposa. La familia del tango no tendrá descendencia, será el fin de raza del inmigrante desarraigado que no pudo volver a Europa.

Una consecuencia fuerte del esquema es el carácter apolítico de la mayoría de los tangos. En efecto, los tangos con alguna referencia política son, en general, meras dedicatorias a personajes públicos: Hipólito Yrigoyen, Marcelo de Alvear, Alfredo Palacios, etc. García Jiménez celebró el golpe de Estado de 1930 con un prescindible “¡Viva la patria!” que Carlos Gardel se apresuró a grabar. Manuel Romero, como recuerda Horacio Salas en su ponencia, comentó la Revolución Rusa en “Se viene la maroma sovietista” pero en sus versos aparece más bien el rencor del obrero que quiere probar caviar y champán, y la venganza del pobre contra el rico empobrecido por las expropiaciones de los bolcheviques. Es difícil ver en estas reflexiones el menor atisbo de socialismo.

Se trata más bien de una visión lumpenizada y tanguera del Octubre de 1917.

En el tango abundan las quejas contra la injusticia social, pero la sociedad es vista como algo malo en sí mismo, algo inmejorable y, por lo mismo, ajeno a la política. El mundo fue y será siempre la misma porquería, pues contiene una irreductible cantidad de mal. Es el resultado de una falta fundante, quizás el pecado original, cuyo fatalismo escapa a la obra de los humanos. Merece desprecio moral y contemplación metafísica, no consideración ciudadana.

Más aún: la pobreza es juzgada buena y los placeres de la clase alta, vicios y maldades que llevan a la perdición. El tango, solapadamente, aconseja al pobre conservar su modestia como emblema de honradez, pues el dinero conduce a la corrupción. No hay aquí trabajadores que aspiren a mejorar individual ni colectivamente, pues los personajes del tango, aunque socialmente perfilados, carecen de pertenencia a ninguna clase. Su núcleo interior es la familia y su núcleo exterior, la barra del café, no la fábrica ni la oficina. Estamos ante relaciones de clan, propias de un grupo inmigrante recién llegado, que busca el apoyo mutuo de sus miembros más que la vinculación con el resto de la sociedad.

En términos simbólicos, esta dualidad corresponde al barrio opuesto al Centro, la casa opuesta al cabaré, el quietismo de la humildad opuesto a la carrera social por mejorar de situación. Se puede colegir que, si las cosas han de cambiar, será por la intervención de algún personaje exterior, providente y poderoso, un líder pródigo y justiciero, porque “aquí ni Dios rescata lo perdido”. Bien, pero ¿qué es lo perdido que nunca se tuvo?

También hay hijas en el tango. Hijas expuestas a la seducción del malevo prepotente, el niño rico vicioso y las mismas corruptas inclinaciones de la muchacha que puede rodar por su culpa y nada inocentemente. Que la hija salga a trabajar es peligroso, pues el tentador puede agazaparse en una esquina, camino del taller. Normalmente, las trabajadoras del tango son mujeres feas, que han perdido toda esperanza de noviazgo y tienen que hacer cosas de hombres.

El esquema se altera notablemente en los excepcionales tangos donde aparece un padre. Si se trata de una historia familiar “normal” sólo encuentro un ejemplo, “Dulce hogar”, donde el marido canta –por cierto, en versos más bien incautos, sólo soportables por los artulugios

de Gardel— a la noble esposa, a los chicos juguetones y risueños, que alguna vez cerrarán los ojos envejecidos de los cónyuges y, suponemos, imitarán su buen ejemplo, con cierto lugonismo bajo en cafeína. También hay un matrimonio en “Si se salva el pibe”, como recuerda Eduardo Romano, y un padre muerto y elevado a los cielos en “Viejo reloj de cobre”, según registra Graciela Isnardi.

Más significativos, por lo que toca al razonamiento anterior, son tres tangos que ahora reseño. Padre y madre se muestran en “Al pie de la Santa Cruz”, donde el hijo, un militante sindical confinado en la Tierra del Fuego, se advierte que es un trabajador con una correcta conciencia de clase. El padre está por contar a la madre que el hijo ha sido asesinado por rebelarse contra el cacique explotador y el represor comisario en “Dios te salve mijo” (cuya letra se debe a un enigmático señor Costa García, del que nada pude averiguar). Y, más curioso aún es “Levantá la frente”, donde el poeta es un padre de familia cuya hermana ha quedado embarazada por un taimado seductor, pero cuyo hijo será criado orgullosamente en la casa familiar. Aquí la presencia del padre se une a la defensa de la madre soltera, que ya no es la deshonrada muchachita del tango, sino una madre tan respetable como cualquier otra.

Estos dos últimos tangos fueron cantados por Agustín Magaldi, cuya voz vibrante y feúcha es lo contrario de la aterciopelada seducción gardeliana y se aviene mejor a estas afiladas muestras de la “izquierda” tanguera. En estas familias excepcionales hay padre, el rol de la madre está totalmente reformulado y los sujetos tienen una solidaria identificación social. Con el padre, la familia se arraiga y el inmigrante, si se quiere, resulta argentinizado, en el sentido de partícipe de una sociedad donde el hombre interviene activamente y no es un mero soporte fatalizado de la maldad colectiva.

Imaginar la vida es una manera de contar la historia y los letristas del tango son, en esta medida, historiadores de la Argentina moderna. Está por comprobarse la ocurrencia quizá profética de Borges, para quien la poesía argentina será recordada no tanto por las antologías palatinas con Banchs y Mastronardi a la cabeza, sino por las osadas imperfecciones de *Cantaclaro* y *El alma que canta*.

Noemí Ulla

Las letras de los tangos: préstamos, parodias y reescrituras

En la Buenos Aires de fines del siglo XIX y principios del siglo XX, conmocionada por el aluvión inmigratorio que integraba una nueva cultura en estado de fluencia permanente, se gestaron las letras de los tangos. Las diversas y cambiantes identidades fueron también el germen de una profusión de temas, motivos, ritmos, estilos, niveles de lenguaje que abrió con generosidad el discurso literario y polisémico del tango.

El modelo poético indiscutible de esos años fue Rubén Darío, llegado al tango por vía de sus receptores, los poetas populares deslumbrados con su verso y acaso la fama de su vida, que dejó con sus composiciones la marca de una buena parte de la producción tanguera. Para aceptarlo, o para rechazarlo, el modernismo de Rubén Darío en sus perfectos versos, fue el centro de la estética literaria del Modernismo. Los hacedores de la poesía-canción más celebrados adaptaron o parodiaron algunos de los versos de Rubén. Desde Celedonio Flores y Enrique Cadícamo hasta Homero Manzi y Francisco García Jiménez; todos alentaron algún motivo o estilo, alguna adjetivación o retórica modernista que no provino de Leopoldo Lugones, sino de Rubén Darío. Ninguna manifestación literaria popular ha sido tan deudora como el tango de la poética modernista.

El repertorio de las letras de esta canción popular, variado y sin embargo reiterativo en dos o tres temas: el amuro o abandono, la milonguita que deja el arrabal, la madre como fuente de pureza y bondad, acompañó por largas décadas el sentimiento popular que a esas canciones recurría para identificarse por alguna desgracia, pérdida o malestar de amor. La necesidad de paliar las contrariedades, y no sólo ocasionadas por asuntos sentimentales, sino por abusos de poder e injusticia social, encontró en el tango un refugio seguro que hizo, en ausencia del actual psicoanálisis —tan usual en la Argentina—, las veces

de terapia colectiva. “Quien canta su mal espanta”, dice un viejo refrán español, y quien no cantó por placer y oficio ante un micrófono de radio o de teatro por lo menos acudió al tango para suavizar su mal, en tiempos en que la nostalgia del inmigrante italiano o español, y el asombro del nativo ante el crecimiento de la ciudad capital, iban marcando día tras día no sólo su trabajo sino su tiempo libre.

Pero cuando los inmigrantes echaron raíces y la población se integró en esa cantidad múltiple que fue, finalmente, la que nos definiría, muchas décadas más tarde del estreno de “Mi noche triste” (1917) o de “Mano a mano” las letras de los tangos difundieron un imaginario popular que modeló, gobernó y hasta dominó el pensamiento de muchos porteños, resignados a veces a las contrariedades políticas con la sobria y escéptica entonación de “Que el mundo fue y será una porquería,/ ya lo sé/ en el quinientos seis/ y en el dos mil también”; o refiriéndose a alguna situación sentimental malograda donde el perdedor canta: “Entre todos/ me pelaron con la cero,/ tu silueta fue el anzuelo/ donde yo me fui a ensartar”, en las inolvidables y gráficas descripciones y narraciones dramáticas de Discépolo.

La literatura, en sus formas narrativas, también ha dado testimonio sobre la presencia del tango, desde Jorge Luis Borges y Leopoldo Marechal, hasta años más recientes que las obras de estos escritores, quienes recogieron los motivos simultáneamente al reinado del tango, como en las obras de Germán Rozenmacher o Manuel Puig. Leandro, uno de los personajes de la novela *La casa* de Manuel Mujica Láinez suele cantar tangos y milongas acompañándose de la guitarra.

La singularidad de Discépolo, que suele sin embargo recrear viejos temas, como el del amurado o la milonguera que se va al centro, está no sólo en la ruptura con la modalidad modernista, sino en la tragicómica visión de las desgracias. Más que poeta realista, como se lo designó más de una vez, es un poeta de singular impronta surrealista.

El motivo de “milonguita”, designado con acierto y sugestiva sobriedad por Pascual Contursi con el nombre de “El motivo”, así como el anterior también suyo “Flor de fango”, y muchos tangos más de otros poetas que tomaron en préstamo el asunto de la joven pobre que se va del conventillo para bailar en el cabaret, es por cierto una poetización de la realidad. Jóvenes bellas y maltratadas por el hambre o la miseria, o simplemente con ambiciones de una vida mejor, par-

tieron de la casa en una serie de tangos que la música y la letra dirán cada vez más bellamente en una competencia sin fin. La prostitución y el tango llevados al extremo en otra realidad social que trae a la mujer desde más lejos aparecen en “El camino de Buenos Aires” (con letra de Luis Rubinstein y música de Francisco Pracánico) y es tema que ha desarrollado amplia y detalladamente Albert Londres en su libro *Le chemin de Buenos Aires – La traite des Blanches* (Paris: Le Serpent à Plumes 1994), cuya primera edición es de 1927. Asimismo el film argentino *El camino del Sur* dirigido por Juan Bautista Stagnaro se estrenó en 1988 en Buenos Aires inspirado en el mismo tema de la prostitución y la trata de blancas hacia los años veinte. No debe asombrarnos que un tema tan repetido y siniestro haya dado los inolvidables versos de “Margot” de Celedonio Flores (con música de Carlos Gardel y José Razzano) o los sesudos y festivos consejos de “Atenti pebeta” o “Audacia”, también del mismo autor.

El afrancesamiento que imperaba en la ciudad capital en esos tiempos del nacimiento y desarrollo del tango-canción, desde la construcción de los edificios y el trazado de los jardines hasta las palabras que designaban no sólo el mundo de la noche y el pecado, sino también la moda y la cocina, poblaron las letras de los tangos de numerosos préstamos de la lengua francesa y de lunfardismos que provenían del idioma francés y también del italiano y del español peninsular. Pero fue el encanto de Francia y también la trata de blancas, que partían de Marsella muchas veces engañadas, los que contribuyeron a lexicalizar términos que invadieron el habla nocturna del cabaret, como “fané”, “dublé”, “mishé”.

Pronto el tango se pobló de referentes extraños que muy lejos estaban de “La morocha”, o de “Mi noche triste”. Si no se trataba de un lenguaje paralelo, era un lenguaje incorporado, casi un sociolecto ya que para el imaginario social del tango (Andreu 1985) el lujo es francés: vestidos de satén, seda “crêpe”, vuatuaré, voiturette (escrito de las dos maneras), champán, chiqué, prissé. Contra esta apropiación léxica, Celedonio Flores elaboraba una verdadera poética popular y nacionalista, en defensa de un imaginario local: “¡Qué sabemos de marquesas, de blasones y literas/ si las pocas que hemos visto han sido

de carnaval!”¹ y como reacción a los epígonos de Rubén Darío —entre los cuales él mismo se contaba— y de todo el oropel modernista, afirmaba su musa arrabalera:

“Vos dejá que otros le canten a la dama presumida,
a la albura de los cisnes, al encanto del Trianón”²

Sin embargo, el Modernismo y sus ecos habían impregnado buena parte de la poesía que el tango cantaba, y los impecables versos de Francisco García Jiménez dieron en “Tus besos fueron míos”, junto al tratamiento de “tú”, un sostenido encanto sentimental al cuidado de una ostensible construcción poética. El tratamiento de la persona verbal, siempre oscilante entre el vos y el tú, marcó también un largo período de las composiciones poéticas, no sólo del tango-canción, donde también la criolledad se impuso en la voz de Pascual Contursi, sino también de la poesía no cantable.

Entre la parodia, la reescritura, los préstamos, se establecen esas relaciones intertextuales que según los estudiosos y teóricos del tema³ pueden referir a la alusión, a la cita explícita u oculta. La protesta contra los motivos tradicionales y socorridos del tango no tardó en aparecer, convocada por el humor y la burla que la parodia insinuaba más o menos abiertamente. Otras veces, más que insinuación, la voluntad de la parodia recurrió al desenfado sin ningún circunloquio, como el tango, que por su gracia nadie dejó de conocer en su tiempo, “¿Te fuiste? ¡Ja!, ¡Ja!” (con letra del poeta, dramaturgo y periodista entrerriano Juan Bautista Abad Reyes y música de Gerardo Matos

¹ Celedonio Flores, “Punto alto”, poema publicado en *Canciones populares* (1926).

² Celedonio Flores, ídem.

³ Bajtin (1978), Compagnon (1979), Genette (1982), Segre (1985). Catherine Kerbrat-Orecchioni (1983) cita la definición de intertextualidad de Michel Arrivé (1972: 28) como “el conjunto de los textos que entran en relación en un texto dado. Este intertexto puede adquirir, por supuesto, dimensiones variadas. El caso límite lo constituye, sin duda, la antología de textos ‘pastiches’, cuyo intertexto está constituido por el conjunto de los textos objeto del ‘pastiche’”. También Lisa Block de Behar, al ocuparse de la repetición, sus efectos, y la familiaridad de las citas, escribe: “Por cansancio, un personaje de Borges, desacreditando la utopía, imagina la conversación desgana de un hombre a quien no le quedan más que citas” (Lisa Block de Behar 1991: 14).

Rodríguez), donde el abandonado, en lugar de llorar dolorido la ausencia de la amada, entra en la variante de burlarse del abandono deseándole a la “mina” que no vuelva jamás. Los diferentes rincones del “bulín”, que en “Mi noche triste” aparecían cargados de melancolía, con el despliegue de detalles femeninos que ante la mirada masculina los embellecían, son aquí exaltados en comparación con el pasado y llevados a su máximo esplendor, ilusorio, a costa de la libertad que el “amurado” acaba de conquistar.

“Mi bulín está mucho más lindo
más aireao, ventilado y compadre,
con las pilchas por el suelo
todo bien desarreglao.
Ya no tengo nadie que la bronque
ni pichicho que me muerda o ladre.
Te agradezco mina otaria,
de que me hayas amurao.”⁴

También Felisberto Hernández, a cuyo humor no escapó la letra de este tango, lo menciona en el cuento “El comedor oscuro”, a propósito del pianista que hace música dos veces por semana para una rica viuda. Cuando suena en el piano “¿Te fuiste? ¡Ja! ¡Ja!”, y la extraña oyente le pregunta cómo se llama el tango, él al principio siente pudor de decirse pues piensa que sería una alusión al amante de la viuda que se fue por la escalerita del vapor, e intenta aproximarle la partitura, pero ella, comprendiendo su intención, le pide que le diga el nombre del tango.⁵ Este episodio festeja secretamente para el pianista la historia que cuenta el tango mencionado, muy al estilo íntimo y al mismo tiempo socarrón del escritor uruguayo.

Otra reacción contra el motivo del “amurado” está a cargo de Enrique Santos Discépolo en “¡Victoria!” (con música también suya) y “Justo el ¡31!” (letra en colaboración con Ray Dada y música de Discépolo), ambos de 1930. Cercanos en la burla al lamento de “Te fuiste

⁴ Este tango se registró en SADAIC (Sociedad Argentina de Autores y Compositores) el 7-1-1935. Según Ferrer 1970 fue estrenado en la revista *La Argentina vista por los Argentinos*.

⁵ Hernández (1983: 132-149).

¡Ja! ¡Ja!”, ofrecen modalidades propias de la retórica del autor y, siempre en la recepción de la cultura cómica popular, festeja el protagonista del primero la intervención del rival que lo libera de la mujer exaltando aquellos valores tan mentados por el tango, como los amigos y la madre, en tanto que “Justo el ¡31!” invierte el sujeto del abandono:

“Si me parece mentira
después de diez años
volver a vivir ...
Volver a ver a mis amigos
Vivir con mamá otra vez ...”
(“¡Victoria!!”)

Hace cinco días
loco de contento,
vivo en movimiento
como un carrusel ...
Ella que pensaba
amurarme el uno,
justo el treinta y uno
yo la madrugué ...”
(“Justo el ¡31!”)

La cultura cómica popular ofrece a Discépolo una y otra vez imágenes que relacionan al hombre con el animal, como supo hacerlo nuestro cuentista Fray Mocho a fines del siglo XIX en las “leyendas entrerrianas” y, más distante aún en la geografía, Balzac en las novelas de la *Comedia Humana*. En el tango “Justo el ¡31!” la referencia al animal es ya directa, ya sobreentendida, pero siempre cargada de comicidad:

“era un mono loco
que encontré en un árbol
una noche de hambre
que me vio pasar;
.....
¡ahí va Sarrasani
con el chimpancé!
.....
Pianté de la noria
se fue mi mujer”

Hemos observado que el léxico francés había sido tomado en préstamo por el lenguaje de la noche tanguera. Sin embargo, tenemos que señalar, respecto de Enrique Santos Discépolo, que es él quien va abandonando el carácter marginal de los términos franceses, paradójicamente lexicalizados, y tanto *fané* de “Esta noche me emborracho” como *dublé* de “Cambalache” permanecen como términos extraños —según lo observé en un estudio anterior—⁶ en medio de un discurso que con insistencia acude a los finales acriollados de origen gauchesco: “dao”, “cambio”, “desplumao”, “picoteao”, en la aféresis “pa” por “para”, con una grafía que tiene en cuenta las particularidades fónicas rioplatenses, escribiendo “casiya”, “fayando”, por ejemplo, sin que sea Discépolo el único en seguir estas formas.

Recordemos, a propósito de la presencia de la entonación oral, el lunfardo, las formas criollas y las particularidades coloquiales, el primer cuento de Borges, “Hombre de la esquina rosada”, de estrecha relación con lo que acabamos de observar. La condición paródica del narrador de este cuento, con la que representa un lenguaje ajeno sólo modificado por la natural invención del autor, significó para la literatura rioplatense la génesis de una tradición de modalidades semejantes, que abrió a la parodia, a la mimesis, la puerta para tomar con naturalidad la actitud de travestirse, esto es, literariamente y con palabras de Mijail Bajtin, apropiarse del discurso ajeno, como se da en muchos cuentos de Silvina Ocampo, de Julio Cortázar, de Germán Rozenmacher.

Un singular homenaje a los tangos de Enrique Santos Discépolo hizo el poeta Leónidas Lamborghini en “Verme” y “11 reescrituras de Discépolo” (1988ab), quien, como afirma Daniel Freidemberg, “retoma múltiples tradiciones para romper todas las tradiciones de lectura: interpola letras de tango, parodia a Quevedo y a Keats, cita refranes y estribillos políticos, reitera y reinstala una y otra vez ciertas palabras claves hasta crear entre ellas relaciones particulares”.⁷ Como “Verme” y “11 reescrituras de Discépolo” lo anuncian, toma diferentes frases de los tangos del poeta y las lleva a otras articulaciones de la poesía.

⁶ Ulla (1987).

⁷ Freidemberg (1982).

Podemos leer el poema "La muerte de amor" (p. 45) haciendo un análisis comparatista de la reescritura de Discépolo: "El verdadero amor se ahogó en la sopa/ la panza es reina y el dinero es Dios" escribe el poeta en el tango "¿Qué vachaché?" (1926), y Leónidas Lamborghini: "El Amor/ nadando en la sopa/ cuenta monedas"; "plata, plata y plata ... plata otra vez" escribe Discépolo, y Leónidas Lamborghini: "cuenta monedas/ -plata/ -plata/ -plata", "Plata, plata y plata, yo quiero vivir"; "Lo que hace falta es empacar mucha moneda,/ vender el alma, rifar el corazón" escribe Discépolo. "Un disfrazao/ sin carnaval/ pasa comiendo/ tajadas de aire y dice/ que va a arreglar/ el mundo/ -Pero no tiene colchón" escribe Leónidas Lamborghini, y Discépolo: "Vos resultás -haciendo el moralista-/ un disfrazao ... sin carnaval"; "¿Te creés que al mundo lo vas a arreglar vos?; "Qué culpa tengo si has pillao la vida en serio,/ pasás de otario, morfás aire y no tenés colchón?". Lamborghini escribe: "Y el disfrazao/ le dice tanta/ pavada", y Discépolo: "No puedo más pasarla sin comida/ ni oírte así, decir tanta pavada ...".

Tampoco Juan Gelman permaneció indiferente a los llamados del tango-canción y sus colaboraciones, los "poemas conversados" con música de Juan Cedrón (el Tata Cedrón), significaron en la década de los años sesenta un cambio señaladamente enfático que creó una nueva recepción y escuchas, descubridores entusiastas de otra manera de decir el tango. *Gotan* (1962) y su poema homónimo, junto con los poemas "Anclao en París" y "En la carpeta", del mismo libro, evocan viejos mitos del tango para romperlos con mirada crítica. Juan Gelman y Leónidas Lamborghini se apropian del sentido tomándolo de las letras de los tangos y otorgan así un nuevo sentido, como lo hizo Borges en el ejercicio de tantos cuentos, dando a la ambivalencia de las palabras la propiedad que es más arbitrariedad que exactitud, como afirma⁸ Lisa

⁸ "Esta ambivalencia contradictoria de la palabra y sus propiedades constituye el estatuto mismo de la palabra, la dualidad de una naturaleza nada simple: cada mención refiere, por lo menos, dos veces, ya que mientras refiere a un individuo particular no deja de referir a un arquetipo, un universal. Se podría explicar esta ambivalencia considerando los aciertos neoplatónicos de la distinción que establece Peirce cuando opone *type* y *token*, y señala para cada palabra, la posibilidad de *recordar un tipo* (el *legisigno* en la frondosa nomenclatura peirciana) y un *objeto particular* (el *sinsigno*, en este caso) y, por lo tanto, cada palabra registra dos

Block de Behar, y ejerciendo verdaderas reescrituras, o “escritura intratextual” según la ha definido Leónidas Lamborghini.⁹

Los mitos del tango como especie de salvoconducto permiten al poeta viajar por los enunciados políticos e ideológicos de la estética testimonial de los años sesenta, jugando con los enunciados populares y construyendo, con los préstamos y las citas, la poesía que lo ha singularizado por su marcada economía de la forma:

“Cuando abrazaba al hombre miraba hacia la puerta
como si la ternura fuera a entrar de repente,
a veces se le volaban pájaros oscuros
como una tristeza después de haber amado.”

“A la pintura” (*Gotán*)¹⁰

“Mi Buenos Aires querido”, poema de *Gotán*, afirma refiriéndose a conmovidos tiempos políticos:

recuerdos, recuerda dos registros. Pero no sólo eso. La palabra *token* es particularmente feliz, porque, aparte de las dieciséis acepciones que define el Oxford English Dictionary en función sustantiva, a partir de su relación con *type*, trama una red semántica que recoge los pliegues de su significación. El *token* es, entre otras cosas, un “*password*”, un “*mot de passe*”, un salvoconducto que traspasa a través de planos y, en ese pasaje, deja entrever en el *type* el *token* y a la inversa. A diferencia del signo de Saussure, el del *token* es un *signo* que, sin descartar el sentido de *evidencia*, de algo que está ahí, expresa, al mismo tiempo, el signo como huella, el signo de algo que existió y también, el signo en tanto que *presagio* de un prodigio que vendrá; el signo en todos los tiempos, algo que se presenta como un “recuerdo”, un presente —un regalo— ofrecido especialmente a alguien al partir. Por él los tiempos aparecen superpuestos” (Block de Behar 1987).

⁹ “Sí, esa etapa de reescritura que yo llamo intratextual creo que no ha sido muy comprendida hasta el momento. Hablo de un modelo reescrito, pero con sus propias palabras en una nueva combinatoria y con una nueva sintaxis. [...] En términos generales, cuando se habla de reescritura se entiende la práctica de una tangenciación con el modelo con intenciones de emularlo y de instituirse como modelo a su vez. Lo que yo propongo es una intrusión violenta en el interior del modelo, que produce ciertas mutaciones y que puede llevarnos a otros sentidos o a la revelación de sentidos ocultos que tuviera, como un otro yo del modelo. Sería algo muy difícil de llevar a la práctica en una cultura que no fuera la nuestra” (“Asimilar la distorsión y devolverla, multiplicada” 1993).

¹⁰ Gelman (1970).

“Hay que aprender a resistir.

.....
 Ni a irse ni a quedarse,
 a resistir,
 aunque es seguro
 que habrá más penas y olvido”
 (idem, p. 137),

clausurando el poema con la frase, ya lexicalizada en la voz de Gardel, “No habrá más penas ni olvidos”, a la que quita la negación cambiando el esquema del verso ya reconocido y aludiendo a los tiempos que efectivamente se avecinaban.

Otras voces en los años sesenta, ya no poéticas sino narrativas, se hacen cargo del imaginario del tango, como el personaje de *Boquitas pintadas* de Manuel Puig (1970), la Raba, quien a medida que realiza las tareas domésticas incentiva su monólogo interior con tangos que escucha en la radio. Al oír “La cieguita” y “Maldito tango” esta joven, que es madre soltera y empleada doméstica, impedida de criar a su niño, se identifica con las desgracias de la protagonista de “Maldito tango” (con letra de Luis Roldán y música de Osmán Pérez Freyre):

“La culpa fue de aquel maldito tango
 que mi galán enseñome a bailar
 y que después hundiéndome en el fango
 me dio a entender que me iba a abandonar.”

Pero Puig sabe hacer salir a esta joven de su congoja, que la identifica con la engañada del tango, haciéndola reaccionar con humor, en la medida en que reflexiona y afirma: “¡que se embrome por vaga! qué saben las de las fábricas de Buenos Aires lo que es trabajar, porque son de Buenos Aires se creen que son más que las sirvientas ...” (p. 162).

Los cuentos del libro *No* de Dalmiro Sáenz (1983) siguen un procedimiento inverso al de *Boquitas pintadas* de Manuel Puig. “Sí, María la Rubia” y “Cafishio” se vinculan con la temática del tango a través de un mundo violento y cruel, donde Sáenz, como escritor realista, no introduce en la interioridad de las vidas de sus personajes, como sí lo hace Puig. De ambiente prostibulario, los cuentos mencionados descubren a una muchacha del interior del país, víctima de un

tratante de blancas, una prostituta asediada por su propio hijo ignorante de serlo en “María la Rubia” y un cafishio que explota a su mujer.

Estos dos escritores, tan diferentes entre sí –Manuel Puig es uno de los maestros del monólogo interior con el empleo de la escritura coloquial (Ulla 1996); Dalmiro Sáenz, uno de los continuadores de la línea dura norteamericana, presenta sólo acciones y cuerpos que muestran violencia o amor–, han sido motivados por las letras de los tangos, en plenos años sesenta, período usualmente dueño de otros ritmos y melodías. Quizás la respuesta de estos préstamos, reescrituras y parodias se deba a que el imaginario social del tango ha acompañado la vida cultural de Buenos Aires durante un siglo, y aunque el aporte de sus letristas haya también cambiado –ya son muy pocos y no existen un vínculo y una motivación fuerte, como en la primera mitad del siglo, que sostengan el tango-canción– el lenguaje referencial y el figurado del antiguo tango-canción conviven y son en cierta medida servidores de la misma imposición simbólica.¹¹

Con estas reflexiones sobre la presencia de la cita en el tango y en la literatura a él vinculada, me ha parecido oportuno hacer aportes a mi ensayo *Tango, rebelión y nostalgia*, que en 1982 ha sido traducido aunque parcialmente al idioma alemán, lo cual llegó a mi conocimiento gracias al poeta y dramaturgo Emeterio Cerro, a quien quiero recordar por su reciente desaparición y cuya obra fue un permanente homenaje a los préstamos, parodias y reescrituras.

Bibliografía

- Andreu, Jean (1985): “Présence de la France dans les paroles du tango argentin”, en: *Le Tango: Hommage à Gardel* (Colloque International de Toulouse. 13-14 novembre 1984), *Actas*, Toulouse: Université de Toulouse – Le Mirail, pp. 197-211.
- Arrivé, Michel (1972): *Les langages de Jarry. Essai de sémiotique littéraire*, Paris: Klincksieck.

¹¹ González Costanzo (1995, gentileza de la autora).

- “Asimilar la distorsión y devolverla, multiplicada” (1993). Entrevista a Leónidas Lamborghini, revista *Spinoza*, Buenos Aires, n° 3, año 2, agosto.
- Bajtin, Mijail (1978): *Esthétique et théorie du roman*, Paris: Gallimard.
- Block de Behar, Lisa (1987): *Al margen de Borges*, Buenos Aires: Siglo XXI, pp. 70-80.
- (ed.) (1991): *Términos de comparación: los estudios literarios entre historias y teorías*, Montevideo (Academia Nacional de Letras, Segundo Seminario Latinoamericano de Literatura Comparada, Montevideo, agosto de 1989).
- Compagnon, Antoine (1979): *La seconde main ou le travail de la citation*, Paris: Seuil.
- Ferrer, Horacio (1970): *El libro del tango*, Buenos Aires: Osorio-Vargas.
- Freidemberg, Daniel (1982): “La poesía del 50”, en: *Historia de la literatura argentina*, tomo 5: “Los contemporáneos”, Buenos Aires: CEAL, pp. 553-576.
- Gelman, Juan (1970): *Violín y otras cuestiones, El juego en que andamos, Velorio del solo, Gotán*, Buenos Aires: Caldén, p. 128.
- Genette, Gérard (1982): *Palimpsestes*, Paris: Seuil.
- González Costanzo, Claudia (1995): “Enunciados verosímiles – Ficciones conjeturales”, Montevideo (inédito, gentileza de la autora).
- Hernández, Felisberto (1983): “El comedor oscuro”, en: *Obras completas*, México: Siglo XXI, v. 2.
- Kerbrat-Orecchioni, Catherine (1983): *La connotación*, Buenos Aires: Hachette.
- Lamborghini, Leónidas (1988a): *Verme*, Buenos Aires: Sudamericana.
- (1988b): *11 reescrituras de Discépolo*, Buenos Aires: Sudamericana.
- Puig, Manuel (1970): *Boquitas pintadas*, Buenos Aires: Sudamericana.
- Sáenz, Dalmiro (1983): *No*, Buenos Aires, Torres Agüero (1960).
- Segre, Cesare (1985): *Principios de análisis del texto literario*, Barcelona: Crítica.
- Ulla, Noemí (1987): “Discépolo o el juego de las máscaras”, en: *Radiografía de Carlos Gardel*, Osvaldo Pellettieri comp., Buenos Aires: Abril 1987, pp. 53-61, también en *Matices, Zeitschrift zu Lateinamerika, Spanien und Portugal*, Köln, N° 13, Frühjahr 1997, 4. Jahrgang, pp. 38-42. Número dedicado al tango argentino.
- (1996): *La insurrección literaria*, Buenos Aires: Torres Agüero, pp. 51-57.

**El tango como tema y material
de la literatura latinoamericana**

Diana García Simon

***Boquitas pintadas:*
el tango más hermoso del mundo**

Introducción

“En *La traición de Rita Hayworth* y *Boquitas pintadas* cuento historias realmente ocurridas. El porcentaje de imaginación es pequeño. Los personajes protagónicos pertenecen a la clase media y de su lenguaje se desprende inevitablemente un torrente de cursilería”, dice Puig en una de sus entrevistas. Y continúa: “Creo que la cursilería nace de un movimiento anímico muy legítimo: el deseo de ser mejor” (García Ramos 1980: 160).

¿A qué se refiere Puig al hablar de un intento de superación? Es posible que se refiera a la búsqueda de un modelo de vida filtrado a través de los medios de difusión, pasto de novedades y modas para la gran masa de descendientes de inmigrantes orientados hacia la radio, las revistas femeninas, el folletín, la crónica deportiva y el cine. Agregamos, después de un punto y aparte, orientados también hacia el discurso tanguero presente a través de la radio en la mayoría de los hogares de esa clase media aludida por el escritor durante la entrevista.

Intentaré demostrar en esta ponencia cómo el texto de Puig se desliza desde la máscara discursiva de una letra de tango hasta la expropiación del contenido de la misma.

Bachtin nos recuerda que la frontera entre la cultura popular y la cultura oficial se encuentra en la frontera de dos lenguajes (Bachtin 1969). Lo que para el mundo renacentista era el idioma del país por un lado y el latín por otro, es para el mundo de un pueblo de provincia en la Argentina de las décadas del treinta y el cuarenta (la novela se extiende todavía una década más) la escisión entre lenguaje doméstico de empleados, trabajadores y pequeños empresarios y la verbosidad ofrecida por los medios de comunicación.

La diferencia, empero, entre el mundo descrito por Bachtin y la crónica de Puig es que esos dos lenguajes no representan dos cosmogonías sino una, escindida. Ese “lenguaje oficial” que se encuentra en documentos, actas, revistas femeninas, artículos periodísticos y también en los tangos, busca ser ensamblado al lenguaje de la cotidianidad.

La apropiación que hace Puig de los textos de tango le permite la distorsión; partiendo de la materia prima, el autor se niega a presentar el producto acabado que el lector espera. Su insurrección provoca un conflicto estético en el público que lo lee (produciéndose la aceptación o negación del proceso identificadorio) a la vez que la reconciliación entre la literatura alta y las formas populares.

Puig recoge una voz conocida, generalizada por la repetición y cerrada a nuevas interpretaciones (el estribillo tanguero), y la refleja destruyendo el código que la soporta.

Según la definición de Sarduy –“En la carnavalización del barroco se inserta, trazo específico, la mezcla de géneros, la intrusión de un trozo de discurso en otro” (en Ambruster 1982: 140)–, Puig carnavaliza entonces los géneros literarios que emprende.

En el caso de *Boquitas Pintadas*, uno de los puntos que la definen como intento “carnavalizador” es la destrucción de los roles jerárquicos, el acortamiento de las distancias entre clases sociales, el limado de las asperezas de los desniveles debidos a educación y origen.

Función del carnaval es también la liberación, fenómeno que se describe doblemente en la novela: la liberación de las figuras a través de la identificación con las figuras del radioteatro o el cine y la catarsis celebrada por el caprichoso *happy end*.¹

- a) la esposa decepcionada vuelve al lado del marido y permanece en aparente armonía hasta su muerte;
- b) la criada asesina eleva su posición social por medio de un matrimonio aventajado y lleva una vida burguesa;
- c) el seductor de la criada recibe su merecido al ser asesinado por ésta;

por medio del asesinato se cubre la mancha en el honor de la maestra del pueblo, amante del seductor.

¹ En este punto disiento con la opinión de Jorgelina Corbatta: “Pero el final feliz no tiene lugar en *Boquitas pintadas* ...” (p. 37).

Entregas

Entrega 1: Era ... para mí la vida entera (LePera): Empezamos con la primera entrega (recordamos que la novela-folletín está estructurada a partir de 16 entregas, aunque éstas a menudo desbordan las premisas de resumen agregando datos a la acción que preceden).

La novela-folletín comienza con un final, el de la muerte de Juan Carlos y su elegía en una revista mensual.

“Fallecimiento lamentado. La desaparición del señor Juan Carlos Etcheperé ...” (p. 9).

Antes de que se nos anuncie esa muerte, tenemos ya el verbo en pasado, (“era ...”). El resto, que sigue acercando el texto al lector, es por lo tanto una retrospectiva de la historia central. Uno de los motivos tangueros por excelencia, la muerte por tuberculosis, está aquí masculinizado: es el hombre el que se muere, después que ha sido “amurado” con la doble significación de estar “entre muros” (recluido en un hospital) y a la vez abandonado por las mujeres con las cuales tiene una relación.

Que al final la viuda ya mayor le brinde el apoyo financiero, es decir que lo transforme en un mantenido (otro motivo circunscripto a la figura femenina del tango), hace que se destruya la primera clasificación del personaje Juan Carlos, que al principio del texto aparece como una mezcla de “lindo tipo de varón” (Cadícamo) y “el muchacho calavera”.

Entrega 2: Belgrano 60 -11 ... (Luis Rubinstein): El tango cuenta de una búsqueda desesperada de comunicación: lo que empieza como equivocación inocente es en realidad una situación provocada por el supuesto amigo de Renée para entablar una conversación, un pretexto —en definitiva— para la autorreflexión. Eso nos dice el tango.

La segunda entrega está escrita en forma de una carta que Nené envía a la madre de su antiguo novio, Juan Carlos, ahora fallecido. Nené, mujer casi inalcanzable para los hombres del pueblo pero humilde empaquetadora de almacén a los ojos del lector, ha dado el gran salto social que significa casarse y trasladarse a la gran capital. Como en muchos tangos, el traslado tiene más de luto por el paraíso perdido que de la felicidad buscada (la tranquila vida del pueblo, las amistades, la soltería).

Desde el principio, la intención de los dos solitarios anhelantes de calor humano se diferencia en un punto esencial (la mujer de la novela y el hombre del tango): el hombre menciona una suerte de modesto *carpe diem*, “hablando soy feliz, la vida es breve”, mientras que Nené se muestra llena de temores y desprovista del deseo de vivir. En ambos casos sin embargo el receptor es intercambiable: “charlemos, Usted es igual”, dice el tango, mientras que la carta que escribe Nené no es recibida por la anciana dama sino por la hija soltera, quien se sirve de ellas para vengar a su hermano muerto.

Hay en la figura de Nené referencias veladas (intertextualidad) con otros tangos. Por medio de la carta nos enteramos de que proviene de un medio humilde pero que ha alcanzado, debido a su encanto personal, a sus amistades y a sus deseos de superación (intentaba siempre pronunciar bien las eses finales), tomar parte de la vida de las familias acomodadas.

“Yo de mi barrio era la piba más bonita,
en un colegio de monjas me eduqué
y aunque mis viejos no tenían mucha guita,
con familias bacanas me traté” (Goyeneche, 1920-25)²

Otro motivo es el de las cartas devueltas (Nené suplica se le devuelvan las cartas que intercambió con su antiguo novio) que aparece más de una vez en las letras tangueras, como pedido o realización:

“Sólo pido mis retratos
y todas las cartas mías”

Aquí lleva Puig la acción hasta el final, haciendo que las cartas sean devueltas, pero no a la destinataria sino a su marido, temor que aparece en el mismo tango:

“soy muy hombre no te vendo
soy incapaz de una intriga:
lo comprendo si es que hablara,
quiebro tu felicidad” (Curi, 1928).

² Reichardt (1984).

Entrega 3: Deliciosas criaturas perfumadas, / quiero el beso de sus boquitas pintadas ... (LePera): Juan Carlos revisa el álbum de fotografías, colección estereotipada de datos (las páginas ya vienen grabadas con títulos como: “Mis venerados tatas” o “Noviando con las chinitas”), y despliega una suerte de *curriculum vitae* ante los ojos del lector. Tangos con historia de vida conocemos muchos pero generalmente se trata de autobiografías femeninas, pinturas de un ascenso o descenso social o intento de justificación de una conducta; cito nuevamente los tangos “De mi barrio”, “Flor de fango”, “Galleguita”, “Maldito tango”, “Madame Ivonne”.

Juan Carlos en cambio, presenta a través de las fotografías y sus apuntes la negación de una biografía: fechas y nombres intercambiables sin acento propio. Una vida dedicada al mundo femenino y definida por él, que más se acerca a Leporello que al don Juan, que pudiera ser retratado por el tango “Si soy así”, que Puig no utiliza sin embargo como caso de intertextualidad directa:

“Si soy así,
qué voy a hacer
nací buen mozo y embalao para querer” (Antonio Botta).

La figura de protagonista masculino necesita ser documentada hasta el detalle para que el resto de las figuras y especialmente las femeninas desarrollen su vida. Juan Carlos es el siempre ausente, al comenzar la novela ya está muerto, más de la mitad de la novela la pasa internado, está escribiendo cartas, consultando a la adivina (donde también principalmente se oye la voz femenina, entrega 6) o soñando con amores, noviazgo y casamiento. En el tango son las mujeres las que cuentan una vida intensa, a las que se les atribuye frialdad, interés, experiencia sexual, racionalidad, dominancia.³ El héroe de Puig tiene poco que contar, y lo hace en lenguaje telegráfico:

“Cita Amalia en la Criolla pedir auto Perico” (p. 52).

³ Reichardt (1984: 171).

Entrega 4: Las sombras que a la pista trajo el tango ... (Manzi)

Entrega 5: ... dan envidia a las estrellas ... (LePera): Se puede considerar que la denominación de los órganos en el tango se mantiene igualmente dentro de los límites de la “cultura oficial”⁴ (no me refiero a los tangos anteriores a “Mi noche triste” (1917), tangos sobre cuya obscenidad se explotaron los hermanos Héctor y Luis Bates en 1936),⁵ y aún así alrededor de los años veinte el tango es aceptado siempre y cuando las orquestas renuncien al tango cantado.⁶ Con “cultura oficial” (Bachtin) nos referimos a aquellos órganos aceptados como entes reducidos en sus funciones: la boca, especialmente la femenina, se nos presenta como órgano fónico (hablando, cantando, prometiendo, mintiendo), fumando, besando y en último caso bebiendo. Además, como se recuerda, los labios femeninos retratados en el tango están pintados de rojo, de rosa, pintados de blanco después de besar a un clown o despintados en el caso de haber sido besados; Manuel Puig tampoco desoye esta premisa y, si bien nos presenta unos labios pintados de rojo carmesí al principio, deja que capítulos más tarde aparezcan de color azul o negros.

Oponiéndose a esta oficialidad del cuerpo humano, Puig comienza la entrega cuarta y la entrega quinta con el despertar, el aseo y el desayuno de Nené, la empleada de tienda, y Mabel, la maestra, presentándolas en toda su dimensión, es decir: las presenta comiendo y las describe con la precisión casi histérica del que enumera la cantidad, la calidad, el sabor de los alimentos que ingieren, e incluso nos da la referencia espacial y temporal de tales acciones.

Entrega 7: ... todo, todo se ilumina (LePera): Volviendo a las cartas que Juan Carlos escribe a sus amigas: el comienzo de la correspondencia se define por el estereotipo usado por el narrador, utilizando

⁴ Dejando de lado las excepciones de tangos como “El choclo”, aunque aún en este caso el subterfugio triunfa por encima de la referencia directa, en contraposición con el lenguaje provocador del tango danzado.

⁵ Reichardt (1984: 152).

⁶ Ibid., p. 10.

una retahila de lugares comunes con frases que parecieran entresacadas de diversos tangos:

“Al final tanto no yoraste, apenas unas lagrimitas de cocodrilo, que a una mujer al fin y al cabo mucho no le cuesta” (p. 106).

“Y pensar que yo te vi llorar de amor [...]”.

“Y eran todas mentiras ...” (“Mentira”, Celedonio Flores).

El contenido e incluso la expresión de las cartas varía hacia el final de su estadía en el centro hospitalario de Cosquín (entrega 8) cuando Juan Carlos empieza a atisbar la muerte o al menos es presa del miedo (nostalgias de la infancia, actitud responsable ante la enfermedad, planes de futuro). El tango que encabeza el capítulo-entrega (“Yo adi-vino el parpadeo ...”) puede ser interpretado como un juego irónico, el del viajero que busca volver a casa (tal como lo repite Juan Carlos en sus cartas) o el viajero que embarcado en el viaje de la muerte ya no tiene posibilidad de retorno.

Finalmente, las premoniciones sugeridas por los tangos se hacen realidad en la entrega 9 (“Si fui flojo, si fui ciego ...”), en la cual se escenifica la vuelta de Juan Carlos a su pueblo, el abandono por parte de sus dos novias, el alejamiento definitivo de su trabajo en la Municipalidad y las sospechas de un fin trágico.

El tango tiene aquí una función de cierre, acerca más información al lector que el contenido de todo el capítulo; por medio de la metáfora del enceguecimiento por amor o por confianza o por amor a sí mismo, nos muestra a un personaje que habiendo perdido todo —independencia económica, libertad de su propio cuerpo y una no despreciable dosis de su masculinidad al ser abandonado— se prepara a morir.

La muerte de Juan Carlos es vista por las mujeres como una inmolación: “el inocente se nos ha ido y la culpable está viva” escribe la hermana en la entrega 15.

Entrega 10: Sus ojos azules muy grandes se abrieron ... (LePera): La palabra clave en estos versos es “vencida”. Así como en las entregas anteriores no se delimitaba demasiado la individualidad de cada una de las mujeres, es decir el narrador relataba sus acciones de acuerdo a un esquema prefijado que intentaba adaptar a cada historia narrada, aquí se presentan entonces los distintos grados de fracaso de las cuatro mujeres,

la subordinación a un destino irrevocable al cual se entregan sin oposición (recién entregas más tarde se llevará a cabo la rebelión).

- a) Nené, quien fue una vez, por un día, la Reina de la Primavera, arrastra su decepción de haber llegado a Buenos Aires sin lograr “la felicidad” que los radioteatros le prometían;
- b) la sirvienta Raba, después de haber dado a luz a su hijo, debe trabajar en Buenos Aires, es decir, alejada de él, para poderlo mantener;
- c) Celina se va quedando soltera;
- d) Mabel, la maestra, ha afrontado la ruina económica de su familia.

La entrega décima marcaría el punto desde el cual la acción se revierte, es además una de las entregas de mayor correspondencia entre epígrafe y texto.

Entrega 11: Se fue en silencio, sin un reproche ... (LePera)

Entrega 12: ... fue el centinela /de mi promesa de amor (LePera):

Aquí sólo un comentario acerca de el sustantivo “centinela”. El contrapunto centinela de amor-centinela de la comisaría resulta quizás involuntariamente cómico (aunque el contexto no lo sea) por tratarse esta entrega de un informe policial (centinela: guardián, cuidador, vigilante).

Entrega 14: ... la golondrina un día su vuelo detendrá (LePera):

Otro de los motivos tangueros, el de la confesión ante la justicia (“A la luz del candil”, “Sentencia”). Puig propone la inversión al motivo presentando, en primer lugar, a una mujer que confiesa la participación en el crimen de su amante (en los tangos mencionados se trata de un narrador masculino confesando un crimen cometido en nombre del honor).

La mujer (Mabel) ha confesado ya su inocencia ante la justicia, pero esa confesión es negada al lector. Más tarde busca consuelo en la confesión religiosa, a través de este monólogo sabemos de su falta y sabemos que ha mentado a la policía, es decir la golondrina de la cual habla el verso ha detenido su vuelo haciendo una pantomima de confesión: callando más de lo que dice, eligiendo un vuelo sin riesgos que le permite seguir en libertad.

Entrega 16: Sentir, / que es un soplo la vida (LePera): La novela se cierra, como había comenzado, con un aviso fúnebre. En realidad el verdadero fin de la historia es la modificación de la última voluntad de la moribunda. Névida, la esposa arrepentida vuelta al hogar después de un intento de vida independiente, ya no desea ser acompañada en su último viaje por las cartas de amor de Juan Carlos, sino que pide ahora que se le enlace en sus dedos un mechón del pelo de la nieta. Névida renuncia al pasado para concentrarse en el futuro. Insisto que la novela tiene un final feliz y que se trata nuevamente de una insurrección con respecto a los textos de la mayoría de los tangos.

Conclusión

Para citar nuevamente a Puig: “A nadie se le puede censurar un intento de superación.”⁷

Pero si bien el intento del que habla Puig fracasa en el plano sociológico y la pretendida elegancia naufraga en la cursilería, en *Boquitas pintadas* la pretendida cursilería ficcionalizada crea una lectura modificada del tango.

Si bien es innegable que la narrativa argentina de los últimos años se remite al tango de una u otra manera, *Boquitas pintadas* sigue siendo una de las obras que más se ha reído con tango (que no de sus personajes protagonistas), dejando de lado pocos ejemplos (Isidoro Blaisten, Juan Carlos Martini, Marcelo Cohen).

La insurrección de la que hablábamos tiene normalmente la función de provocar la risa. Ahora me pregunto: la risa de quiénes provoca este texto, la de los lectores que transformaron el libro en uno de los más vendidos, la de los traductores, que se atrevieron a llamarlo (en alemán y francés) *el tango más hermoso del mundo* (aunque si se remitieran al título tendría que ser llamado *el foxtrot más hermoso del mundo*), la risa de sus críticos, ¿la risa de Manuel Puig?

⁷ Ibid., p. 10.

Bibliografía

- Ambruster, Claudius (1982): *Das Werk Alejo Carpentiers, Chronik der "Wunderbaren Wirklichkeit"*, Frankfurt am Main: Vervuert.
- Bachtin, Michail (1969): *Literatur und Karneval. Zur Romantheorie und Lachkultur*, München: Carl Hanser Verlag.
- Corbatta, Jorgelina (1988): *Mito personal y mitos colectivos en las novelas de Manuel Puig*, Madrid.
- García Ramos, Juan Manuel (1980): *La narrativa de Manuel Puig (Por una crítica en libertad)*, Tenerife: Universidad de La Laguna.
- Reichardt, Dieter (1984): *Tango. Verweigerung und Trauer*, Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Rössner, Michael (1996): "Los textos de tango como base de juegos intertextuales", en: Walter Bruno Berg/Markus Klaus Schäffauer (eds.), *Oralidad y Argentinidad*, Tübingen, pp. 174-184.

Dieter Reichardt

La purificación del tango: *Tangos*, por Enrique González Tuñón

Planteamientos

Los fenómenos culturales, cuando se hacen objeto de investigación, se convierten en enigmas. Un sicólogo ya no intentaría definir el alma, y no hablemos de teología o filosofía. En cuanto al tango, parece que estamos en la vía de comprender su incomprensibilidad, mejor dicho, estamos vislumbrando que el único acceso verificable se halla en la dimensión pragmática, mientras la percepción de su “esencia”, que algunos elegidos creen sentir, al fin de cuentas resulta ser subjetiva y dependiente de coyunturas internacionales con sus rebotes rioplatenses.

Si leemos el poema de un escritor argentino que cada día escribe mejor, y cuyo título enuncia el objeto de marras, podemos aprehender que se trata, más que todo, de una actividad para cuyo ejercicio se necesitan un cabal cuchillo y las ganas tremendas de abrirle el pellejo al prójimo:

“‘El tango’
¿Dónde estarán? pregunta la elegía –
De quienes ya no son, como si hubiera
Una región en que el Ayer pudiera
Ser el Hoy, el Aún y el Todavía.
¿Dónde estará (repito) el malevaje
Que fundó en polvorientos callejones
De tierra o en perdidas poblaciones
La secta del cuchillo y del coraje.”¹

¹ Jorge Luis Borges (1974: 888). Por razón de espacio no se cita el poema completo que, siendo uno de los más conocidos, se hallará fácilmente en cualquier antología. Borges lo escribió en 1958, y se publicó en *El otro, el mismo*, de 1964.

Si hacemos el recuento de la isotopía semántica ‘armas blancas’ encontramos, en los 60 endecasílabos de la composición completa, los siguientes sememas: “cuchillo”, “acuchillaron”, “cuchillo de Palermo”, “puñales”, “soberbios cuchilleros”, “daga silenciosa”, “esa otra daga”, “un puñal y una guitarra”.

El segundo campo semántico ‘muerte y transfiguración’ consta de: “elegía”, “epopeya”, “leyenda”, “fábula”, “postrera brasa”, “yermo”, “otro mundo”, “sombra oscura”, “fatal”, “mató”, “muertes”, “mitología”, “se anula”, “olvido”, “canción de gesta”, “brasa”, “ceniza”, “silenciosa”, “más allá”, “aciaga muerte”, “muertos”, “amarilla rueda”, “contra el olvido”, “lo perdido”, “polvo”, “pasado irreal”, “haber muerto”.

El tercer campo ‘agresividad, criminalidad’ lo constituyen: “malevaje”, “coraje”, [sin] “odio”, “chusma valerosa”, “dura sombra”, “mató a su hermano”, “soberbios cuchilleros”.

Es decir que en el poema borgeano encontramos un heroico entramado de virilidad y violencia, pero nada de: “Hembras con las ancas nerviosas, un poquitito de espuma en las axilas, y los ojos demasiado aceitados”, como reza Oliverio Gironde en el poema “Milonga”, de 1921.² Tampoco será probable que encontremos en las *Obras completas* de Jorge Luis Borges a un pelafustán que se embriaga con el humo del cigarillo, tendido en el sofá y esperando a una retozona compañera.³

Si nos remontamos ahora a “París, 1911”, como indica la fecha al pie del poema “Tango” de *El cencerro de cristal* de Ricardo Güiraldes, tropezamos con una visión del tango casi idéntica a la de Borges, más de 40 años después:

“Tango severo y triste.

Tango de amenaza.

Tango en que cada nota cae pesada y como a despecho, bajo la mano más bien destinada para abrazar un cabo de cuchillo.

² Oliverio Gironde (1968: 65). Esta “Milonga” forma parte de *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía*, de 1922.

³ Aludo al tango “Fumando espero”, del cual hay grabaciones por las orquestas de Carlos Di Sarli (hacia 1940) y Héctor Varela.

[...]

Baile que pone vértigos de exaltación en los ánimos que enturbia la bebida.

[...]

Hembras entregadas, en sumisiones de bestia obediente.

Risa complicada de estupro.

Aliento de prostíbulo. Ambiente que hiede a china guaranga y a macho en sudor de lucha" (Güiraldes 1962: 63).

Las morochas que, en la realidad social de la Argentina de 1900, ensayan en el piano "El entrerriano" o se afirman como las más agraciadas, multiplicando a la única de Ángel Villoldo, que ilustra, rebotante de salud y buen ánimo, la carátula de la primera partitura de este tango, quizás aparecen aquí como las "chinas guarangas", degradadas por la visión de un señorito que no sabía, entonces, cómo despilfarrar el dinero de su estancia. Lo que sí sugiere el poema de Güiraldes, al contrario del poema borgeano, es la sexualidad definida desde y por la agresividad masculina. En este mundo prostibulario y tanguero, la mujer es un objeto detestable, una bestia que debe someterse. Encontramos aquí, sin remilgos, lo que pertenece al vasto dominio de la "erótica hispánica" según las investigaciones de Carmen Martín Gaité (1991, 1994; Rehrmann 1996), quien tanto para la literatura de siglos pasados como de la actualidad debía comprobar que la versión predominante del amor sexual se presenta como "combate", hasta en la microestructura lingüística. En ninguno de los testimonios literarios, analizados por ella, "se trasluce una atención real hacia la mujer como sujeto digno de amor o de homenajes, sino como objeto, moneda ganada en el juego, pieza a cobrar, fortaleza a rendir" (Martín Gaité 1991: 223).

Sin concederle mucho crédito a un hipotético "tango de las hermanas" promulgado por José Sebastián Tallón (1964), presumo que, al lado de la vertiente del "tango macho", para bautizarlo de alguna manera y con el perdón de Celedonio Flores,⁴ existen o existían vertientes del tango donde asomaban otros ingredientes para conformar

⁴ Pienso en un poema suyo, "Por qué canto así", interpretado por Julio Sosa.

una realidad más compleja, más alegre y con más participación activa de la mujer. Presumo además que estos ingredientes hayan sido, en parte, tergiversados o suprimidos. Basta consultar la inmensa discografía de Carlos Gardel frente al relativamente reducido número de diferentes tangos grabados por Julio Sosa, Edmundo Rivero, Roberto Goyeneche y otros. Basta mirar las portadas de las partituras de tangos hasta 1930, con su diversidad gráfica y anecdótica, frente a las partituras posteriores que casi siempre enseñan sólo la foto del buen mozo que estrenara la pieza musical.

Los cuentos de Enrique González Tuñón

Enrique González Tuñón, tildado por su libro *Tangos* “el primer exegeta culto de nuestra música ciudadana”,⁵ ofrece con este libro de 1926 un testimonio que, a primera vista, documenta la percepción de un escritor de la época que no se enrola en las huestes de los detractores del tango, quienes o provienen de la izquierda como Barletta o pertenecen al sector culturalmente hegemónico (Lugones, Groussac, Larreta, etc.). Como su hermano Raúl, en aquellos años, forma parte del vanguardismo alrededor de las revistas *Martín Fierro* y *Proa*, que asumía una posición positivamente interesada por el tango.

Tangos fue editado por Manuel Gleizer, quizás el editor más consagrado a la literatura argentina, quien publicó, en ediciones esmeradas, entre 1920 y 1935 algunos centenares de libros de escritores argentinos, pertenecientes a la vanguardia o, de otra manera, en oposición al *establishment* cultural.

El libro consiste en un prólogo “Elogio del gotán” (posteriormente “Elogio al gotán”) por “Last Reason”, alias Carlos de la Púa o “el

⁵ Francisco Herrera, en *Enciclopedia* (1970: 289). No se trata de la primera publicación de Enrique González Tuñón, como generalmente se supone. Anteriormente ya se había publicado bajo su nombre una obra teatral, *Perros sin dueño* (1920), que apareció como primer y quizás único número (Año 1, núm. 1) de la revista teatral *Brochazos*. Esta “pieza en dos actos original de ENRIQUE GONZÁLEZ TUÑÓN” lleva la impronta del anarquismo de Rodolfo González Pacheco. Para más detalles sobre la obra de Enrique González Tuñón no puedo evitar la remisión a Reichardt (1983).

malevo Muñoz”,⁶ y 21 cuentos cuyos títulos, con la excepción de cuatro, remiten a tangos-canción, es decir se presentan como glosas en el sentido de (según la Real Academia Española) “explicación o comentario de un texto obscuro o difícil de entender”.⁷ Analizaremos a continuación algunos de estos cuentos en los cuales se vislumbran discrepancias intencionadas frente a las letras del tango a cuyo título remite el del cuento, dando fe de que los cuentos restantes ni se contradicen con los resultados obtenidos ni agregan matices importantes en uno u otro sentido.

“El brujo”

“El brujo” es el segundo cuento, pero el primero que aparece como basado en la letra de un tango. En una primera lectura se nota que la letra del tango y el argumento del cuento no tienen ningún elemento temático en común, así que surge la sospecha de una especie de aniquilación o, con menos severidad, neutralización⁸ de ese tango

⁶ Last Reason, en este prólogo, menciona “un rictus salvaje y pendenciero” (9); sin embargo, no lo destaca, sino subraya por un lado la “melancolía”, sobre todo en las letras, y por el otro la sensualidad. Los últimos renglones del prólogo parecen señalar el descarte principal del libro del colega González Tuñón: “Los hombres suben [¿ ?] , la cabeza se tuerce como para dormirse en la almohada que brinda la melena del bulo que se plega a la quebrada del varón y sigue con su cuerpo al cuerpo que le va marcando el movimiento. Y ella abajo, las piernas se entrecruzan, se buscan, se rozan y se besan desde la cadera a los tobillos. El tango manda. El tango ha intoxicado a las parejas con su fuerte veneno de deseo sofocado y cuando callan los bandos, los ojos de él y ella, están vagando aún, en el mundo sombrío del éxtasis sensual” (12 s.).

⁷ Los cuentos cuyos títulos no parecen provenir de tangos son “Bichitos de luz”, que inicia la colección, “Viejo amigo”, “Coralito” y “Una limosnita”. En la primera edición de este libro no se dan las letras de los tangos correspondientes, que sí figuran en una edición ilustrada de 1953 (Editorial Borocaba), pero que faltan en una más reciente, de 1967 (Centro Editor de América Latina). Citamos aquí por la edición de 1953, que ofrece la versión más cuidada del texto, indicando entre paréntesis solamente la página, de igual manera señalamos las citas de los tangos correspondientes.

⁸ A nivel nacional hay cierta analogía con esta estrategia de la neutralización al admitirse en los estratos sociales más elevados la música, pero no las letras de tango, lo cual en gran parte define la práctica de la “Guardia Nueva” y de su

mediante la usurpación de su título y el desecho de su contenido. La historia (del cuento) combina los elementos de un hombre “serio y respetable” que mata de una única puñalada a su compañera y al amigo traicionero habiéndolos sorprendido al besarse: “suspendía [ella] un beso en los labios de ese amigo íntimo, protagonista de todas las traiciones” (26). La inverosimilitud de matar con una única puñalada –“le bastó un sólo [sic] entierro é faca pa vengar su honor” (26)– como se destaca en el cuento, a dos personas por más abrazadas que estén, tiene la función estética de sugerir una escena de higiénica perfección cuchillera, en lugar de la probable carnicería con mucha sangre, gritos, ensañamiento, más gritos, degüello, etc.

La relación entre “Don Julián López”, apodado “El Brujo” por su coraje y “sangre fría” (28), y aquella anónima compañera, ahora muerta, había dado el fruto de una niña de pocos meses, María Rosario. A esta la cuidará una mujer, ya mayor, mientras el padre consigue evitar las pesquisas de la policía. La niña, siempre sumisa y obediente a su padre, cuando llega a la adolescencia se enamora de un jovencito que ya cometió diversos robos y hurtos. Cuando el padre lo sospecha ordena que el muchacho se presente. El conflicto entre los dos lo solucionan en el duelo, quedándose muerto el jovencito, quien lo había desafiado al padre: “Brujo [...] tev’y a ser saltar p’arriba como un sapo ...” (33, te voy a hacer saltar). Para que la muchacha o el lector no queden demasiado afligidos se informa de que el joven malevo ya tenía compañera e hijo.

El texto del tango al cual remite el título no tiene nada que ver con el argumento del cuento, que no deja entrever ni una marca de ironía, ni una condena, aunque sea leve, del triple homicida “don” Julián López. Sospecho que al autor implícito le importa que el tango se convierta en puro ejercicio de las armas, que es, según el casto don Quijote, el más noble de todos, para no recordar ciertas actividades a las cuales se dedican individuos de ambos sexos.

En el tango aparece “una bruja de amor [...] con sus ojos nictálopes llenos/ de fuego más fuerte que el fuego del sol”. El retrato de esta

exponente Julio de Caro. En el mismo momento histórico, al prohibir “cortes y quebradas” en los establecimientos de baile, se persiguió también una imagen decorosa frente a los posibles (y nunca obligatorios) atrevimientos coreográficos.

infernol “tirana” se extiende sobre las primeras cuatro (de diez) cuartetas decasilábicas. Después se invierten los papeles y el “brujo” triunfa sobre la bruja. Es decir la relación resulta homérica y Ulises llega a dominar a Circe. Lo que falta en el cuento de González Tuñón, rebosa en la letra de Mallarino E. Carrasquilla: una relación sexual entre dos campeones de esta disciplina, en la cual finalmente el macho, es verdad, vence a la hembra:

“Desde entonces no supo la pérfida
seguir siendo mi bruja fatal,
y mis manos jugaron con ella
cual niño con una muñeca banal.
Su mirada velé con un velo
de una trama sutil y falaz
y mis dientes mordieron su carne
perfumada, con gesto voraz.”⁹

La carne, en los cuentos de Enrique González Tuñón, nunca es calificada de “perfumada”, y nadie la muerde *expressis verbis* “con sus dientes”, menos aún hay mujer que considere “fruta” la “carne sensible” de su amante, tomando en cuenta que llamarla a la querida “mi churrasco”, en los países rioplatenses, todavía no tiene nada de ofensivo.

Es notoria la discrepancia entre la voluptuosidad del tango y la prohibición de una relación sexual no sancionada por el intento serio de establecer un hogar, para el cual rige principalmente el siguiente programa: “Tener una casita, un jardín, un par de gallinas [...] comer el cotidiano pucherete con la humilde media costilla que lo quisiera y se contentara con creer en las delicias de la vida conyugal” (74, “Viejo rincón”).

⁹ (24) Esta pieza, según las indicaciones del vol. 7, de *Vida y obra de Carlos Gardel*, del sello Odeon: “obtuvo la máxima distinción en un concurso de 1925, auspiciado por nuestro sello.”

“Por ella”

La configuración del cuento consiste en una vieja alcahueta que “había recogido en su rancho a una chica guacha” y dos malevos de la categoría de “tauras” (53), “el Chajá” y el “pibe Barullo”. Este último es conductor de tranvía, pero con un prontuario más bien honroso:

“En su vida maleva, sólo había tenido una compañera: la faca.

Con ella dibujó más de un barbijo y afirmó el pasaporte del tuerto López, el batidor, junto al arroyo Maldonado.

Guapo legítimo, sabía envainar la bronca y tragar saliva, cuando era necesario” (53).

Su competidor, el Chajá, como ya insinúa su apodo, es más bien un hombre taimado. Tito Saubidet (1952: 118) nos da la siguiente explicación del lexema:

“Pura espuma como el chajá, dice el paisano de una persona que se sulfura con mucha facilidad y carece de valentía, o del que tiene labia y postura, de pura parada, y, después no hace nada.”

Indefectiblemente, llega el momento del duelo, cuando el Chajá le regala un collar a la muchacha, a “la china” como genéricamente es llamada, tanto por los dos guapos como por el narrador auctorial. Barullo logra matar al rival, pero, al notar que “la china” hubiera preferido un éxito diferente, le marca “el rostro de un tajo”, acompañando este acto con la siguiente justificación:

“Tomá [...] pa que te acordés [...] Hay venganzas que son dulces como un amor retomado. ¡La mía es de esas! [...] Nunca hociqué cuando la vida me cachó de la rienda. Masqué el freno y me desboqué contra la desgracia ... Aura no me olvidarás, veleta ...” (55).

El tango subraya este desenlace feroz:

“Dicen que al otro malevo
le costó muy caro el duelo
y con hondo desconsuelo
fué larga pena a cumplir,
pero antes a la veleta
por falaz y por coqueta

pa que siempre se acordara
la marcó en forma tan clara
que va ostentando en la cara
una roja cicatriz.”

Y sin embargo hay una diferencia de matices, a mi parecer fundamentales, entre la letra del tango y el cuento de González Tuñón. Mientras en este último el narrador (y el autor implícito) toman el partido del “Pibe” Barullo, disculpando ya con el apodo sus desmanes, en el tango se habla indistintamente de “dos malevos/ que igualmente la querían”. La mayor ferocidad, sin embargo, se debe reconocer en el cuento, ya que aquí la “china” es una jovencita sin experiencias de ninguna índole, y todos, inclusive su madre adoptiva, la tratan, si quieren conseguir algo de ella, de “m’hijita”. Su reacción, al arrancarle el Pibe Barullo el collar del cuello, resulta ser casi un reflejo condicionado:

“Pero la china, con el orgullo de la hembra que se sabe hermosa, se había puesto de pie.

— ¡Chajá! —le gritó— ¡Pelialo! Sólo así uno de los dos conquistará mi amor. ¡Pelialo, Barullo!” (55).

Frente a esta muchacha que, sí, se merecería el calificativo de piba, un poco histérica, se erige en el tango la imagen de una mujer fuerte y dominante, casi una doña Bárbara del “bajo” de Buenos Aires:

“Cuentan que allá por el bajo
reinaba entre el malevaje
una mujer de un coraje
y hermosura sin igual,
que era orgullosa, altanera
y que a todos despreciaba
y por ella se trezaban
los taitas del arrabal.”

La “china”, la muchacha de apenas 15 “abrilés”, no es nunca una heroína en los cuentos de González Tuñón, sino una cosa, el premio del “más taura” de los malvados, una presa que, como veremos, si obedece a sus propias necesidades emocionales o sexuales, es rebajada a la categoría de *basura*.

“Entrá nomás”

El texto del tango “Entrá nomás”, por F. Bastardi, ofrece la configuración de una joven madre que abandona a la familia, un “mal amigo” y un hombre que sacrifica su orgullo en aras de la felicidad del hijo, como se declara en la última estrofa:

“Entrá nomás ... no te achiques, si ya estoy casi vengado,
pues en tu mismo pecado, la penitencia llevás ...
Pero de hoy en adelante, si en mi techo te cobijo,
serás la madre de un hijo, pero mi mujer ... ¡jamás!” (56).

En el cuento de González Tuñón se subrayan las discrepancias morales: frente al varón de buen corazón, íntegro, “taura” macho y tierno, se erige negativamente la hembra, mujer veleta, tildada por uno de los testigos de “pebeta con la pajarera alborotada que exige biaba pa’ marchar derecha [...] ¡Merece que la fajen!” (62). Es decir que la azoten, o algo peor, lo cual en el mundo tradicional de la pedagogía, donde “la letra con sangre entra”, no es nada irregular.

En el desenlace concuerdan tango y cuento: se le perdona a ella el desliz a causa del hijito. Sin embargo, se pueden percibir, en el cuento de González Tuñón, consecuencias para ella más siniestras cuando el protagonista afirma: “los hombres nunca olvidamos” (55). Y esta Angelina, “la pebeta con la pajarera alborotada”, a quien la “maternidad no había logrado ahogar la juguetona sensualidad” (61) (lo cual –el anadamiento de la sensualidad– parece ser, desde la visión del autor implícito, la función normal de la convivencia amorosa), si vuelve al hogar de González Tuñón, debe temer algo peor de lo que este padre ideal ya había hecho con ella: la había tratado como basura. A poco más de nueve meses de haberle propuesto él:

“¿Quiere que hagamos una cosa? ... ¿Quiere sentarse al lado de este hombre decente y atormentado pa compartir el mismo cacho de pan? ... ¡Vamos! ... Guarde sus lágrimas m’hijita [...]” (60),

la trata como a una esclava que no tiene derecho de oponerse, y la obliga a sentarse en el carro de la basura conduciéndola “hasta las inmediaciones de la Quema” (63).

Como no hay tal humillación de la querida infiel en la letra del tango, sólo cabe la advertencia a las mujeres de no ligarse en su vida jamás a uno de los varones de González Tuñón, sino, si no hay remedio, a los del tango aunque no sean ángeles tampoco.

“Langosta”

La “desfiguración del rostro”, preferentemente femenino, consta como uno de los deportes predilectos de los varones de González Tuñón. En el cuento “Langosta”, uno de los malevos, apodado “el Cebollero”, “se había ‘morfado’ varios carnavales en Las Heras [donde quedaba la penitenciaría] por desfiguración de rostro” (67). La mujer, también en este cuento, tiene “quince abriles”. Se la disputan entre varios malevos, y ella, Carmen, “la hija de Giacumín”, parece inclinarse por “Langosta”, “taura choma y de avería” admirable por “su prontuario” que es presentado, intradiegeticamente, por el “popular” personaje Nicanor:

“Es un taita pa la punga
lo digo senza aspamento
a causa del batimento
se comió una cana lunga” (67).

Pero a la muchacha la seduce el Cebollero, y ella abandona a su padre. Dos años más tarde, Langosta vuelve a encontrar a Carmen:

“Ajada, pálida, descolorida como una muñeca de trapo, hablaba a Langosta de su vida, mirándolo melancólicamente desde el fondo de sus pobres ojos cansados” (68).

Ahora Carmen se queda a vivir con Langosta, quien muy paternalmente le sugiere a la muchacha (que le tiene un miedo terrible al Cebollero): “Acuéstese m’hija. ¿Ves cómo tengo razón? Aura tendrás que acostarte aunque no querás” (69).

Pero Carmen “no aguantó la mishiadura y un día tomó el olivo con un susheta engrupidor”, perdiéndose en la nada anónima de este cuento. “¡Pucha, si será arrastrada!” (69), comenta la colectividad. La mujer, la acechada presa, botín en la lucha de los malevos, al fin y al cabo

siempre “merece que la fajen”, según el parecer de los narradores, y quizá de los lectores que no han reparado en este pormenor.¹⁰ También aquí se opone el cuento a la letra del tango, donde no aparece visiblemente ninguna mujer, y el receptor llega a suponer cierta locura, por lo menos un descontrol emotivo de este Langosta con su “vaga tristeza”, la “cosa tan loca”, la borrachera y, finalmente, con su “brillo fugaz en los ojos y una mueca feroz al reír”. Frente a la chatura del cuento, en que los “amigos” (69) compadecen al protagonista, la letra del tango sugiere algo grotesco, un mecanismo, un comportamiento de un títere, un bicho raro observado por “las viejas” y “los niños”.

“Sentimiento gaucho”

Los protagonistas casi siempre se presentan como hombres “honrados”, es verdad que con ciertas inclinaciones reñidas con la legislación, pero esto es moco de pavo y para nada está en desacuerdo con la idealización del porteño propagada poco después por Scalabrini Ortiz (1931), cabiendo la sospecha de que varios rasgos de los “taitas” de Enrique González Tuñón pasaran al *hombre que está solo y espera*.

En el cuento “Sentimiento gaucho”, Nemesio recuerda, contándose a un “amigo”, el momento de convencerla a la Nina, la jovencita cajera en un “Café-concierto”, de irse con él:

“—¿Y qué quiere que haga? [— dice ella]

—Piantarse, pues. Piantarse con el hombre que ha dentrao a quererla como si le hubieran dao gualicho ...

— Todos dicen lo mismo ...

¹⁰ Ni Ricardo Güiraldes (1962: 785-788), en una carta dirigida a Enrique González Tuñón, ni Olivari (1926) señalan, críticamente, este punto. Olivari ensalza: “González Tuñón es el centinela avanzado de la muchachada heroica que se conoce Buenos Aires como la palma de la mano ... constante y fecundo mal humor, por su debilidad física, por su conciencia de dicha debilidad, por su bondad amarga, cáustica y agria, por sus raptos de humorismo, de tristeza, de desesperación y de alegría.”

– Vea, mi nena. Este es un hombre honrao. Tiene en su bulín dos sillas. Una la ocupa él, la otra está vacía ... Y tiene también un marco qu'está pidiendo retrato ...

– ¡Nemesio! ..." (86).

El "mal amigo", la otra pieza en esta sencilla trama, se llevará a la querida cuando se presente alguna oportunidad. El desenlace depende del ánimo del protagonista, en este caso achacado por la generosidad, y así no le marca el rostro a ella ni lo "achura" al contrincante: "Pa que [ella] juera feliz, le perdoné la vida a su hombre ..." (87).

Mientras el hombre, "como güen criollo", tiene "juerzas pa repechar", la mujer, en el fondo, es corrupta e incapaz de resistir a las seducciones: "Brígido [el amigo que juega sucio] la engrupió y ella picó el anzuelo" (87), después de haber sido apresado el protagonista por un asalto y condenado a una pena de tres años en la penitenciaría de Las Heras.¹¹

El tango solamente menciona escuetamente el hecho de la "traición" de ella, enunciando como personaje central a un pobre diablo, "borracho" y melancólico, quien le cuenta al narrador personal, caracterizado por su compasión, la historia de su existencia frustrada a la luz de la pérdida de su amante. Es verdad que solamente hay, en este caso, matices de diferencias entre las diégesis del cuento y del tango, las cuales sin embargo apuntan otra vez en la misma dirección de la justificación del comportamiento femenino en el tango, mientras el cuento de González Tuñón concretiza la oposición entre el varón, bueno y derecho, y la pobre Nina, "que picó el anzuelo" (87), como una trucha engañada.

"Corazón de arrabal"

La letra del tango, por Manuel Romero, no deja lugar a dudas de que la protagonista no tiene pasta de monja, una vez presa del "tango de mi tierra":

¹¹ Se percibe en esta configuración una remisión intertextual al *Martín Fierro*, cuando el protagonista, después de desertar, ya no encuentra ni rancho, mujer o hijos.

“Ella cimbrea sensual las caderas,
y en ansias de fiera, se prende al varón

[...]

Arde en llamarada procaz
la mina en el baile audaz:

[...]

hasta que vencida, se entrega,
toda temblando de ardor sexual
y el derecho de amo nuevo
sella el malevo
con el puñal.”

El proceso de esterilización ya se percibe en la versión interpretada por Carlos Gardel, que en lugar de “ardor sexual” canta “amor sensual”. El cuento de González Tuñón, desde el principio, enfoca el motivo de la violencia cuchillera, subordinado en el tango. Hay un preludio conflictivo ya en la primera página a causa de unas supuestas delaciones, que los contrincantes solucionan, como de costumbre, con cuchillos (133 s.). El conflicto principal se entabla entre Gomensoro y Contreras por una tal Payanca. El clímax épico es comentado por uno de los jugadores de truco, que sirven de comparsa:

“– Güeno. El finao Gomensoro y Contreras, peliaron derecho. Usté sabe que la bronca se palpitaba de hace rato por causa de un entripao polleril. Ya ve, en la mitad de un tango Contreras cortó el resuello del bandoneón. Copó de prepotencia y exigió cancha. ¡Viera qué riña machaza! El facón se introdujo en la bodega de Gomensoro y salió con una vaina roja.”

“El pobre se apretó la barriga y tambaliando quiso sentarse, pero no pudo” (135).

El comportamiento y la personalidad de la Payanca dejan traslucir poco o nada de la desenfrenada concupiscencia del sujeto femenino evocado por el tango. La edad de la Payanca, “[h]ija de gringos”, es la estereotipada “de los tres lustros” (136), lo cual debe bastar para la sugestión de sus atractivos femeninos. Suena más bien como resignación, cuando la muchacha le contesta a la invitación de Gomensoro, de convivir en su “bulín”, con el usual mueblaje de las “dos sillas”: “Güeno, mi reo. Aunque mintás necesito creerte. Prepará la yerba qu’esta

noche tomaremos mate juntos” (136). El trasbordo de un malevo al otro, del cual no habla el tango, se concretiza de la manera siguiente:

“En medio de la jarana, el tango los invitó a trenzarse. Contreras conquistó con la hoja de acero su derecho al amor y Gomensoro pagó tributo con la vida” (137).

No hay, en el cuento, enunciación de una “mina” que “cimbrea sensual las caderas”, ni “curvados en una corrida”, sino “un macho que solloza” que resulta ser el bandoneón, que vuelca “su dolor en una queja prolongada y se cierra avergonzado”. Frente al tango, el cuento ofrece justificaciones del comportamiento de ella que obedecen más bien a impulsos éticos, por lo menos racionales, y no a la “llamarada procaz” del instinto, ya que el finado Gomensoro la había amenazado con la consabida desfiguración de rostro: “La traición puede que te haga lucir un feite en el escracho ...” (137, sic, con los puntos suspensivos). Fuera de esta actitud poco tierna, la mujer ya estaba enamorada del otro, “quería demasiado” a Contreras “para mentir su amor por cobardía” (137), lo cual, es cierto, no desmiente “el ardor sexual”, pero desplaza el enfoque hacia una concepción purificada y socialmente admisible.

Conclusiones

¿Cómo se explica esta tendencia, en los cuentos de Enrique González Tuñón, a la purificación/esterilización del tango mediante diferentes estratagemas narrativas que, *grosso modo*, se reducen a dos: resaltar el elemento de la violencia de los puñales y hacer desaparecer la autonomía personal y existencial de la mujer?¹² Pueden articularse varias suposiciones:

En primer lugar, habría un intento de reivindicación de la cultura popular, previa limpieza general, frente al *establishment* cultural. El

¹² Es curioso que el primer cuento de la colección, “Bichitos de luz”, que no se basa en la letra de un tango, realce precisamente la libre voluntad de la mujer-protagonista que al final invita o se entrega a un pobre mutilado, “al silencioso hombre de la pata de palo” (23).

modelo sería quizás la reivindicación de la poesía gauchesca, sobre todo del *Martín Fierro* por Leopoldo Lugones, unos pocos años antes. Es evidente que los “taitas” de González Tuñón evoca la imagen del “güen criollo” que a veces mata por rencor o desesperación, mientras los “gringos” tienen papeles menos heroicos.

En segundo lugar, no puede dudarse de cierta misoginia, con honrosas excepciones, en España, Italia y, consecuentemente, Argentina, fuera de los ingredientes autóctonos. Podemos alegar al respecto la misoginia programática en el primer manifiesto de Marinetti, fuera de las añoranzas de futuristas y otros por la higiene bélica que excluía contundentemente a la mujer. Y si echamos un vistazo sobre algunas de las novelas más importantes de los años '20 en la Argentina, *Historia de arrabal* de Manuel Gálvez (con perdón sea mencionada), *Don Segundo Sombra* de Ricardo Güiraldes o *El juguete rabioso* de Roberto Arlt, no encontramos ni una mujer que se asemeje ni siquiera a Pepita Jiménez. El “hembraje” de Güiraldes o “la vida puerca” de Arlt no cuentan con individuos femeninos (Reichardt 1979), con la relativa excepción de “la Coja” arltiana de *Los siete locos*.

En tercer lugar, debe apreciarse la búsqueda de una nueva estética, “vanguardista” o no, que se definiera en oposición a las escuelas anteriores, especialmente del Modernismo, encarnado no por Leopoldo Lugones, cuyo *Lunario sentimental* figuraba como cartilla del metaforismo de los ultraístas, sino por Rubén Darío. La sensualidad que trasantan varias de sus poesías, y de alguna seguidora suya como Delmira Agustini, quizás era un blanco que debía aniquilarse, por lo menos en el sentido de borrar contactos. Dentro de esta problemática hay que considerar también la búsqueda vanguardista de un nuevo paradigma estético que superara al de la pintura (según Horacio) o de la música (según Darío y otros). De manera que González Tuñón proponía, valientemente, el paradigma de la actual cultura popular de su país (a semejanza de la *poesía negra* que surge también alrededor de la fecha de 1926, o del *neopopularismo* español de algunos de los poetas de la “Generación del 27”), que no era el folklore periclitado del interior, sino el tango, claro que sometido a ciertos retoques, ya que para tal empresa había que liberar al héroe de los nefastos abrazos de las Ónfales, Deidameias, Circes, Areúsas, Cojas y otras.

Como última acotación: puede interpretarse la actitud de Enrique González Tuñón como ejemplo de elaboración de un “mito cotidiano”. Así, *Tangos* encaja con precisión en la denuncia, hecha por Roland Barthes (1957), de los mecanismos del “mito cotidiano” como “palabra hurtada”. Para no abundar: Barthes supone la sustitución del signo primario, percibido y perceptible en sus cualidades de significante y significado, por el signo secundario elevado a “concepto”. Este resulta ser un sentido generalizado, funcional y tendencioso (sugiriendo la índole natural en la intencionalidad histórica, la eternidad en lo casual) habiéndose apartado de los elementos concretos del primer signo. De tal modo que las mujeres brujas, reinas del malevaje y minas libremente libidinosas ya sólo pertenecen al suprimido signo primario, mientras el aspecto épico-heroico prevalece en el “concepto”, lo cual evidencia el ejercicio constante del arma blanca, exacerbado en el poema de Borges, vulgarizado, previamente, en la olla podrida de los cuentos de González Tuñón,¹³ con sus garbanzos de la *erótica hispánica*, la morcilla del taura macho, la panceta de las jovencitas de quince abriles y la guindilla del “mal amigo”.

¹³ Cierta reproche por la monotonía de los cuentos dejan inferir las palabras de Güiraldes (1962: 788) al comentar “la uniformidad de los motivos” presumiendo que “casi todos son variaciones sobre el conocido tema de ‘Mi noche triste’”.

Bibliografía

- Barthes, Roland (1957): *Mythologies*, Paris: Seuil.
- Borges, Jorge Luis (1974): *Obras completas*, Buenos Aires: Emecé.
- Enciclopedia de la literatura argentina* (1970): dir. por Pedro Orgambide y Roberto Yahni, Buenos Aires: Sudamericana.
- Girondo, Oliverio (1968): *Obras completas*, Buenos Aires: Sudamericana.
- González Tuñón, Enrique (1926): *Tangos*, Buenos Aires: Manuel Gleizer.
- (1953): *Tangos*, Buenos Aires: Borocaba.
- (1967): *Tangos*, Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- Güiraldes, Ricardo (1962): *Obras completas*, Buenos Aires: Emecé.
- Lugones, Leopoldo (1916): *El payador*, Buenos Aires: Otero y Cía.
- Martín Gaité, Carmen (1991): *Usos amorosos del dieciocho en España*, Barcelona: Anagrama.
- (1994): *Usos amorosos de la postguerra española*, Barcelona: Anagrama.
- Olivari, Nicolás (1926): “‘Tangos’ por E. González Tuñón”, en: *Martín Fierro*, núm. 33.
- Rehrmann, Norbert (1996): “Literatur(geschichte) als Landeskunde: Das Beispiel der erótica hispánica”, en: *Hispanorama* 74, pp. 67-76.
- Reichardt, Dieter (1979): “Literatur und Interesse. Eine politische Ästhetik, überprüft im Vergleich von ‘Don Segundo Sombra’ und ‘El juguete rabioso’”, en: *Iberoamericana* 6, (3 /1), pp. 3-15.
- (1983): “Enrique González Tuñón: ‘El tirano’ (1932). Ein unbekannter Diktatorenroman”, en: J. M. López de Abiada/T. Heydenreich (eds.), *Homenaje a Gustav Siebenmann*, München, pp. 749-761.
- Saubidet, Tito (1952): *Vocabulario y refranero criollo*, Buenos Aires: Guillermo Kraft.
- Scalabrini Ortiz, Raúl (1931): *El hombre que está solo y espera*, Buenos Aires.
- Tallón, José Sebastián (1964): *El tango en sus etapas de música prohibida*, Buenos Aires: Instituto Amigos del Libro Argentino, Segunda edición.

Eduardo Romano

Algunas observaciones sobre letristas y poetas en el lapso 1915-1962

1. Las letras del tango, una poesía provocativa

Las relaciones entre tango y poesía letrada deben ser enmarcadas en la cuestión, previa y mucho más antigua, de lo que se canta o recita, para un auditorio plural y presente, y lo que se escribe para ser leído en foma individual.

Dicho trasfondo está presente cuando aparecen las primeras letras –década inicial de este siglo– de Angel G. Villoldo, Silverio Manco, Alfredo Gobbi padre, etc., grabadas en cilindros y todavía con escasa circulación.

Pero la cuestión se complica años después, cuando el letrista comienza a trabajar para una industria del disco y una radiotelefonía en franca expansión. Los poetas letrados estarán entonces ante una competencia que no pueden contrarrestar y frente a la cual necesitarán pronunciarse.

Además, y no debemos descuidar esto, tales letristas, así como quienes les dieron una fisonomía definitiva a las letras del tango desde 1917 –Pascual Contursi y sus continuadores: Celedonio Flores, Manuel Romero, José González Castillo, García Jiménez, etc.–, se apropiaron de diversos formantes de la poesía letrada anterior.

El más importante, la tendencia a enunciar desde un otro, rasgo heredado de la gauchesca, pero que ellos desplazaron hacia la boca de un compadrito o personajes afines del suburbio. Otros fueron: los motivos de cierta poesía lunfardesca, como la de López Franco;¹ los ecos de

¹ Cfr. Victor Borde (seudónimo de Robert Lehmann-Nitsche) 1923. El material fue reunido durante sus propias incursiones –o la de sus alumnos– a los prostíbulos de la zona de Ensenada, vecina a La Plata, ciudad universitaria donde enseñaba. El volumen no ingresó al país –se lo detuvo en la aduana– y su traducción sólo apareció en 1981 (v. bibliografía).

la vida bohemia y la verbalización de lo sensorial que introdujo Rubén Darío; el humildismo y la visión del barrio aportadas por Evaristo Carriego; la mirada sobre una urbe cambiante que despierta con el libro *Ciudad* (1917) de Baldomero Fernández Moreno.

Todo lo cual emulsiona una manera de “narrar conflictos” que hereda, por un lado, la estirpe que va del viejo romancero a los cantares de ciego hispánicos; y, por otro, la experiencia de unos escritores que alternaban la composición de letras con la de piezas del género chico criollo, entonces en auge por todas las salas teatrales que proliferaban en el centro y los barrios de Buenos Aires.

El tango cantado –por Gardel, Magaldi, Azucena Maizani, Alberto Gómez, etc.– alcanza enorme popularidad, llega a través de las emisoras radiales y grabaciones a importantes audiencias y, sobre todo, a los sectores sociales medios, que se estaban configurando.

Al volver a la Argentina, en 1927, el español José M. Salaverría confiesa que

“me he sentido asaltado, empapado, anegado, en la música sensual, enfática y sensiblera del tango que hoy reina en la Argentina con un poder imperativo inexcusable”

y añade que

“todos los fonógrafos de los limpiabotas, todos los altavoces de arrabal, todos los aparatos de radio, todas las orquestas de bar elegante o de café democrático, están positivamente copados en Buenos Aires por la música tanguera y supongo que el mismo fenómeno se repetirá en el resto de la República”.²

Ante esa eclosión del cancionero popular, los poetas letrados adoptaron varias actitudes. Una, la menos atendible, ignorarla; otra, referirse al fenómeno con un grado de interés –similar al de los niños bien que excursionaban por los bajos fondos– y una dosis de distancia reflexiva, como la que adopta Ricardo Güiraldes en “Tango”, de *El cencerro de cristal* (1915).

El Borges criollista, en cambio, prefiere una táctica de repliegue en sus poemarios y artículos de la década de 1920. En aquéllos tiende a

² “Civilización y criollismo” (1927: 61).

mitificar un espacio, el de la contigüidad entre pampa y asfalto, despreciando el ajetreo céntrico y demonizando el submundo portuario. Es el trayecto que se puede leer de “Las calles”, primer texto de *Fervor de Buenos Aires* (1921), a “Paseo de Julio”, último poema de *Cuaderno San Martín* (1929).

Su lenguaje literario, además, como lo señalara en la conferencia *El idioma de los argentinos* (1928), rehuye tanto lo callejero de tangos y sainetes cuanto lo arcaizante de Enrique Larreta (*La gloria de Don Ramiro*, 1908), busca conservar y continuar el registro familiar patricio de los que reconoce como sus antecesores, los grandes charlistas del '80 (Miguel Cané, Lucio Mansilla, etc.).

Al tango lo segmenta arbitrariamente para valorar sus formas primitivas, amilongadas, en las que la flauta mandaba dentro de los tríos e imponía un aire juguetón, y vilipendiar el tango cantado, sentimental, más propio de inmigrantes que de criollos.

Pero la popularidad del tango crea mayores dificultades a otros poetas. Así, el Raúl González Tuñón de *Violín del diablo* (terminado en 1922, apareció como libro en 1926) acusa al tango en “Maipú Pigall” —no casualmente dedicado a Güiraldes— de “servilismo” y de haber perdido el “espontáneo/calor” con su ingreso al cabaret para que se divirtieran los bacanes.

Menos inflexibles son los dos textos que titula “Tango” en *Miércoles de ceniza* (1928). En el segundo, inclusive, le reconoce un benéfico efecto personal: “Tango lleno de humo fumo/ tu cigarrillo voluptuoso,/ estiramiento doloroso,/ aliento con el que me perfumo.” Y también social: “Durante treinta años el suburbio/ se alimentó/ con el pan/ de tus tangos.” Pero son rectificaciones conceptuales más que artísticas.

La respuesta de su hermano Enrique resulta mucho más interesante. En su libro *Tangos* (1926), sale al cruce simultáneamente de los letristas y de las glosas que solían introducir cada tema en los programas radiotelefónicos del género.

Tales glosas eran proclives al devaneo lírico, al floripondio verbal, y por eso seguramente opta por privilegiar los componentes narrativos y dramáticos —en el sentido de dialogados— al reescribir sus asuntos. A los cuales exagera, a su vez, hasta los límites del contraste melodramático.

Pero más allá de esas deformaciones, afines con una estética del grotesco que había ingresado con la inmigración italiana y circulaba sobre todo por los escenarios (cfr. las primeras piezas de Carlos M. Pacheco, como *Los tristes o gente sombría*, de 1906), hay muestras de prosa artística, marcas que distinguen al escritor pueden verse en las descripciones o los comentarios.

Ya en “Bichitos de luz”, el texto inicial, hallo estos desplazamientos verbales:

“Y él, contemplando cómo pasan y se alejan sin detenerse un instante, cuelga el doloroso interrogante de su mirada en las cuerdas del violín que solloza su epilepsia.”³

Pero al servicio de un episodio en que se acumulan novias tempranamente muertas, hijos mortalmente enfermos y un rengu con el que ni las prostitutas quieren acostarse.

Los llamados poetas de Boedo, a su vez, adoptan un pietismo tolstoiano hacia los humildes que ya prefiguraba Carriego. Típico de tal arrogancia resulta *Versos de la calle* (1924) de Alvaro Yunque (seudónimo de Arístides Gandolfi Herrero) cada vez que alude a las diversiones populares urbanas. A tal punto, que la voz poética, anacrónicamente rousseauiana, llega a preguntarse “¿Por qué debo vivir entre estos hombres/ de la ciudad, capaces de entristecer a la naturaleza?”

Sólo Nicolás Olivari, a mi entender, fue capaz de reformular desde otra estética, que he calificado en diversas ocasiones de expresionista,⁴ y que es parienta del mencionado grotesco teatral, la retórica tanguera. Admitiendo que la sensibilidad popular se reconocía en ella, pero que el artista tenía otras obligaciones frente a la lengua.

Por eso elige la coartada de parodiar, desde el título de su primer libro: *La amada infiel* (1924) remeda al popularísimo *La amada inmóvil* (1918) de Amado Nervo. Y en él somete a la costurerita de Carriego (*La costurerita que dio aquel mal paso*) a un descentramiento sistemático, que abarca desde la versificación (compone un soneto versolibrista y de rimas inusuales) hasta el perfil de la protagonista, a la cual felicita por el “mal paso” que diera.

³ González Tuñón (1967: 10).

⁴ Romano/Seminario Raúl Scalabrini Ortiz (1992: 97-118).

“Tango”, en *La musa de la mala pata* (1926), también acude al feísmo y a la distorsión (“arrastra el flato un bandoneón/ vierte un malevo ruin saliva/ por el colmillo, sobre el salón”) para construir una escena artificiosa, homologable a ciertas páginas narrativas de Roberto Arlt.

De todas maneras, cabe consignar que tanto Raúl González Tuñón como Olivari escribieron luego algunas letras de tango, cierto que amoldándose a los imperativos del género, es decir dejando de lado todo gesto de distanciamiento o transgresión.

2. Dos décadas (1930-1950) más bien transicionales

El anterior repertorio de respuestas frente al éxito arrollador del tango canción no sufre mayores modificaciones en las décadas siguientes, aunque la cuestión siga inquietando a los poetas letrados. Así, en *La novísima poesía argentina* (1931), uno de los antólogos, Arturo Cambours Ocampo, escribe en “Ideas sobre la nueva generación” que, agotados el extremismo vanguardista y las supervivencias románticas o modernistas, sólo cabe “la conciliación estética”.

Urge devolverle al intelectual su prestigio, porque “Para el pueblo el intelectual es el melenudo alimentado a café con leche; el periodista barullero, que comienza citando a Oscar Wilde y termina escribiendo letras para tangos ...”, es decir despilfarrando sus mejores ideales estéticos.

Arturo Cerretani, otro de los responsables de esta antología (el tercero fue Sigfrido Radaelli), y que sobresaldría luego como narrador, coincide en “La necesidad de una novísima generación literaria” para que la literatura recupere trascendencia: “El gran error de la generación novosensible fue el de tomar la literatura en broma. Inconscientemente, dejó de creer en su gran trascendencia artística y social” y por eso se mostró “nieta de la gimnasia sueca, hija legítima del deporte, hermana de leche del Jazz Band”.

Cometió, en otras palabras, gestos acrobáticos, deportivos, sincopados, que Cerretani considera refidos con el arte. Y la mención del jazz deja entrever cuánto descalifica en ese momento las aproximaciones entre poesía y canción.

Los poetas convocados, a su vez, tampoco ignoraron la cuestión. Romualdo Brughetti, que descollaría más tarde como crítico de arte, parece replicarle tajantemente a Cerretani cuando, en "Jazz Band", poetiza que ese ritmo y "nuestro tango —compadre del arrabal—/ que lleva el dolor acendrado/ de las heridas del mundo" formarán el hombre nuevo, "el Mesías que nos viene a redimir".

Hay también en esa selección alusiones al "tango canallesco" (en "Responso lírico para el Parque Goal" de Víctor Molinari), al tango como ingrediente decorativo ("La calle de todos", de Antonio M. Podestá) o como paliativo ("Tango ..." de Demetrio Zadán).

Sin embargo, un nuevo interrogante acerca de la condición del letrista (¿es o no poeta?) proviene de que tanto Antonio Podestá como Manzione, que habían escrito tangos para esa época, decidieran participar en la antología con otra clase de textos.

En tal sentido, los "Fragmentos para la reconstrucción de nuestro amor", de Manzione,⁵ no resisten la menor comparación con sus versos de "El ciego del violín", que ganara un concurso de la revista *El alma que canta* y fuera musicalizado por Sebastián Piana en 1926 con el título "Viejo ciego".

También reconozco en dicha muestra poemas de Ignacio B. Anzoátegui, Juan O. Ponferrada y María Villarino que preanuncian características de lo que será la llamada generación poética del '40. Entonces la poesía letrada adopta un giro trascendentalista de estirpe romántica que la alejará de lo cotidiano, de la palabra usual, de la circunstancia urbana.

El tono celebratorio que predomina en sus textos es propio del canto, pero no del habla, y sus integrantes, en su mayoría provincianos, escriben elegías de los paisajes infantiles añorados.

Del mismo modo, los poetas sociales que continúan el boedismo —el caso de la revista *Conducta*, dirigida por Leónidas Barletta en la década del 40— mantienen un reformismo pedagógico que les impide acercarse a los gustos ajenos. Encuentro entre ellos, sin embargo, dos excepciones.

⁵ Con el seudónimo de Homero Manzi, se convertiría hacia 1940 en uno de los mayores poetas del tango. Cfr. Ford (1971).

Una es Jorge Mario de Lellis, quien tampoco permaneció ajeno a la influencia neorromántica, pero “Tranvía 14”, “Ultimo viaje” y “Calle Pavón”, de *Ciudad sin tregua* (1953), marcan su viraje hacia una lengua poética menos engolada.

La segunda, José Portugalo. Oscilante también en sus comienzos entre la protesta social (*Tregua*, 1933) y la dominante ola elegíaca (*Destino al canto*, 1942, y *Luz liberada*, 1947), da un salto cualitativo con algunos de sus textos metapoéticos de *Mundo del acordeón* (1949), cuyo título celebra, además, al más típico instrumento tanguero, y donde busca un tono distinto, intimista, en “Conversado con Evaristo Carriego”.

Letra para Juan Tango (1958) reivindica la raíz popular del tango, pero, como lo señalará bastante después el mismo Portugalo, en un texto histórico-literario,

“nuestro intento de reivindicación, fervor y pasión, termina precisamente en 1920, fecha de esplendor de la música popular (...), cuando el tango, expresión sensible de una realidad social, no desvirtuaba la vida.”⁶

Dando por supuesto que el tango perdió, posteriormente, ese carácter vital.

Casi al mismo tiempo, el criollismo borgeano halla culminación en *Juan Nadie. Vida y muerte de un compadre* (1954), de Miguel Etchebarne. Con lo cual pareciera que todas las vertientes abiertas en los fecundos años 20 se estuvieran agotando para ceder paso a algo nuevo.

3. Tango y poesía coloquial a fines de los años 50

Ese algo nuevo al que aludí poco antes va a producirse cuando dos poetas entonces jóvenes (Francisco Urondo y Juan Gelman) den un paso al costado respecto de las corrientes literarias en las que se habían iniciado. Cuando empiecen a esbozar una ruptura de límites entre lo considerado popular y lo culto, eso que para muchos intelectuales, en este fin de siglo, es signo característico de posmodernidad.

⁶ Portugalo (1972).

Urondo va a tomar distancia respecto de otros poetas de *Poesía Buenos Aires*, revista que comienza a aparecer en 1950, dirigida por Raúl G. Aguirre y Edgar Bayley. Decantación de la vanguardia invencionista que expresaran anteriormente las revistas *Arturo* (1944) y *Contemporánea* (1948), buscaba un “lenguaje auténtico” (cfr. el artículo de Aguirre “Poesía, escritura sagrada”, del n. 15, otoño de 1954) en el sentido heideggeriano, existencial del término, y creían descubrirlo en parte de la poesía francesa de posguerra, especialmente en René Char.

Si bien sus textos resultan a veces producto de un lenguaje sin marcas locales, como traducido, no es casual que divulguen desde sus páginas al poeta peruano César Vallejo o el carioca Drummond de Andrade, dos nombres que cuentan en el retorno de la poesía latinoamericana hacia vertientes coloquiales.

Sumemos a eso que el otro animador de *Poesía Buenos Aires*, Edgar Bayley, acompañó a Juan C. Aráoz de Lamadrid en la aventura de *Conjugación de Buenos Aires*, cuyos escasos tres números señalaron un rumbo al yuxtaponer en sus páginas los versos reos de Carlos de la Púa y los refinados de Francis Carco, o al permitir que Lamadrid practicara un raro cruce de vanguardia, lunfardo y pintoresquismo en poemas como “El tango”, publicado en el primer número (1951) de esa revista:

“La Noche, sólo ella,
creía en sus fantasmas:
el ortiva, la paica, los scruches.
La Noche, sólo ella,
era heroica y sumisa
entre el fraseo de los fueyes
y el cartoneo de los giles,
que como una astrología tributaria
aparecían desolados
sobre la calle angosta,
enarbolados y perdidos
con sus flores de gas y de moscato.”

Por último, en esa misma década, una de las tantas plaquetas publicadas con el sello Poesía Buenos Aires, titulada *Al público* y firmada por Leónidas Lamborghini, exhibe la novedad de que sus versos

breves, y poco ligados sintácticamente, aprovechen a menudo, como juego semántico intertextual, títulos de tangos:

“Yo quise decirle mentira mentira
para purificarme

Yo, el ubicuo Gerente
devine popular
Coordino y distribuyo los trabajos
tomo y obligo

Viviendo como chanchos
Perdiendo
Poco a poco la vergüenza
La decencia y la moral”

Pero también se atrevió Lamborghini a articular versos de tangos con otros, procedentes nada menos que de las famosísimas *Coplas* de Jorge Manrique: “Cómo se pianta la vida,/ Cómo rezongan los años,/ Cómo se viene la muerte/ Tan callando.”

Santafesino en la gran urbe, Urondo se había integrado al grupo Poesía Buenos Aires y con ese sello editó sus primeros textos: *Historia antigua* (1956), *Dos poemas* (1958) y *Breves* (1959). Con típicos rasgos de la vanguardia invencionista: frases breves, no ligadas oracionalmente, desprovistas de puntuación y sumamente elípticas.

Pero su publicación siguiente —*Nombres, 1956-1959*— lleva el respaldo de otro sello (Zona) cuando aparece, tardíamente, en 1963. A lo largo del volumen advierto varias innovaciones decisivas. Ante todo los poemas extensos (“Arijón”, que abre el conjunto, y “B. A. Argentine” que lo cierra).

Luego, los títulos que remiten a tangos (“Fumando espero”, “La novia ausente”) o a versos de igual procedencia (“Así era ella”, “La frente marchita”), pero también a otros cancioneros: el jazz (“Body and Soul”, “Swing”), la *bossa nova* (“La tristeza no tiene fin”), lo tropical (“Tambor”).

Como camino hacia una poesía más hablada, menos telegráfica que la de sus comienzos, según se advierte ya en el hecho de que todos los poemas estén dedicados a alguien y se aseguren así un encuadre interlocutorio. O en apelar a una frase hecha (“Como bola sin manija”) para titular al texto que mejor registra, tal vez, la encrucijada —no sólo literaria— en que se hallaba.

El lugar desde donde afirma “puedo ser un intelectual responsable o desaprensivo/ firmar o no firmar traicionar o jugar a la lealtad” y también “puedo elegir mi destino/ aunque no sepa darle forma adecuada/ ni por dónde empezar”. Así como en “Pippermint”, dirigido a Juan C. Portantiero y Juan Gelman, afirma al comienzo “no cantan/ los que nunca conocieron una esperanza” y se autoreplica en el final “nadie se atreve a cantar/ junto al endurecido silencio/ sin promesas”.

Parece establecerse ahí una subterránea relación entre el canto y la certeza de cambios, sobre todo político-sociales, que justificarían en su caso ese acercamiento privilegiado a la palabra tanguera, sin menospreciar la de otros cancioneros populares.

En cuanto a los destinatarios de “Pippermint”, buscaban también por entonces nuevos caminos estéticos y político-culturales; compartían una misma decepción respecto de partidos y concepciones anteriores que sentían estériles.

Gelman y Portantiero, al conjuero de Héctor Agosti, que publica en ese momento algunos ensayos muy revulsivos (*Para una política de la cultura*, 1956; *Nación y cultura*, 1959), encabezaban un grupo gramsciano dentro del PCA (Partido Comunista Argentino) que generaría pocos años después una inevitable ruptura con la ortodoxia stalinista de su dirigencia.

Urondo, a su vez, había vivido como funcionario —en la secretaría de cultura que ejercía Ramón Alcalde durante el gobierno santafesino de Silvestre Begnis— el derrumbe de las expectativas que muchos intelectuales argentinos cifraran en el proyecto frondicista.⁷ Se enrolaría poco después en el M.L.N. (Movimiento de Liberación Nacional) creado por Ismael Viñas.

Todos integrarían esa nueva izquierda que desechó prejuicios antiperonistas, en los que veían sobre todo desprecio hacia los sectores más humildes. Y trató de integrarse con grupos políticos del llamado peronismo revolucionario en un frente común contra el gobierno

⁷ Arturo Frondici (*1908) recurrió como candidato de la UCRI (Unión Cívica Radical Intransigente), escisión ocurrida en 1957 dentro de la Unión Cívica Radical (el otro sector fue la Unión Cívica Radical del Pueblo), a muchos sectores intelectuales del espectro liberal de izquierda, pero una vez que ganó las elecciones y asumió la presidencia (mayo de 1958) no gobernó de acuerdo con sus promesas y compromisos preelectorales.

golpista primero (1962-1963) y contra la democracia proscriptiva después (1963-1966).

En esa búsqueda de revinculación entre intelectuales y pueblo, según modelos internacionales como el de Antonio Gramsci en Italia o el de Frantz Fanon en Argelia, debe inscribirse el gesto de acercamiento a la canción, y en especial al tango, que señalé a propósito de *Nombres*.

El sello editorial que lo avala, además, era el de una nueva publicación, *Zona de la poesía americana*, cuyos cuatro números aparecieron entre 1964 y 1965, bajo la responsabilidad alternativa de un grupo en el que figuraban Noé Jitrik, César Fernández Moreno, Miguel Brascó, Ramiro de Casasbellas, etc.

Es suficientemente significativo que el último número lleve en tapa la foto de Discépolo —en las anteriores figuraron Oliverio Gironde, Juan L. Ortiz y Macedonio Fernández, respectivamente— y que incluya una selección de sus letras y tres notas críticas que firman Alberto Cousté, Horacio de Dios y Arturo Cerretani.

Los tres plantean, en algún punto, la peculiaridad del lenguaje discepoliano; los tres lo consideran único, excepcional, dentro del corpus tanguero. Juicios que revelan cómo *Zona* podía revalorar a Discépolo, pero no a la poética del tango en su conjunto. Tal vez porque Discépolo había incorporado una experiencia y una práctica letradas al tango, reformulando críticamente —podría decirse paródicamente— algunos de sus motivos recurrentes.

Al margen de esas limitaciones, anoto otros dos síntomas reveladores en *Zona*, provenientes de su número 2 (diciembre de 1963). El artículo de Noé Jitrik, “Poesía entre dos radicalismos”, que, al realizar un balance de *Poesía Buenos Aires*, anota: “nunca como en esos años los poetas estuvieron tan lejos del público”; pero “tampoco nunca fueron tan conscientes de que esa soledad debía ser asumida e interiorizada y punto de partida de una poética integral”.

Y unas observaciones que formula César Fernández Moreno a propósito de mi poema “Destino de poeta”, leído en una de las tantas lecturas públicas que organizábamos entonces, como otra forma de recuperar públicos potenciales, en galerías, clubes suburbanos, librerías céntricas, auditorios de la universidad, etc.:

Para él, su autor “entró en la realidad por la humilde vía que todos estamos redescubriendo: el tango, la posible fusión de la poesía culta

con la popular” (Fernández Moreno 1967: 439). Objetaría hoy que por esa vía ingresábamos a la “realidad”, siempre tan inasible. Pero es cierto que acortábamos las distancias entre poesía letrada y habla concreta.

Quiero enfatizar que el responsable de ese juicio era un poeta que ya había abandonado su período neorromántico —el de *Gallo ciego*, 1940, o *La palma de la mano*, 1942 —para encaminarse hacia una posición más existencial (*Veinte años después*, 1953) y conseguir, en *Sentimientos* (1960), que el humor, la ironía o eficaces burlas desacralizaran cuestiones que anteriormente reverenciara.

Haber escrito el ensayo sobre la joven poesía argentina para la *Historia de la literatura argentina* (1957) coordinada por Rafael A. Arrieta y editada por Peuser, le daba un prestigio crítico que César buscaba corroborar.

Por ejemplo con valoraciones de la producción más reciente. Lo que se desprende del juicio anterior, en el segundo número de *Zona*, donde también se pronunciaba acerca de un Festival de Buenos Aires organizado por el Nuevo Teatro que dirigían Alejandra Boero y Pedro Asquini.

Integraba el mismo un recital con poemas de Raúl González Tuñón, Portogalo y los jóvenes comunistas, que se nucleaban bajo la sigla El Pan Duro. Fernández Moreno considera que ese material lírico es “de baja calidad” y añade:

“Los poemas elegidos no resultan suficientemente populares ni suficientemente cultos; como populares, están llenos de reminiscencias retóricas; como cultos, son en general burdos y hasta cursis.”

De todos modos, y aunque su opinión todavía arrastra el prejuicio de que poesía y política son discursos heterónomos, no vacila en reconocer que Juan Gelman es “el mejor del conjunto”. Advierte en sus textos el mismo gesto de aquellos poetas vanguardistas —como Urondo— que anteponían el deseo de comunicación a la fiebre experimental y buscaban por el lenguaje del tango, o al menos de algunos poetas del tango, una revinculación con la gente.

Gelman había arrancado de otra retórica, la de la poesía socializante argentina. *Violín y otras cuestiones* (1956), recibido alborozadamente por Raúl González Tuñón, reincide en asuntos del humildismo boedista (“Oración del desocupado”), pero en general sus poemas

tienen el sabor de lo conversado, apelan a expletivos y otras fórmulas contactuales: “viendo a la gente andar, digo, no hay derecho”; “viendo a la gente, bueno, viéndola”.

Ciertas anomalías léxicas y sintácticas revelan la lectura del peruano César Vallejo —ya hice notar eso a propósito de De Lellis—, quien había alentado posibles alianzas entre vanguardismo y poesía social. Y en “El caballo de la calesita”, muy endeudado con otro poeta comunista argentino, José Pedroni, no es poco que ese caballo de “madera limpia”, capaz de alegrar a los niños, vaya “Galopando una música de tango”.

En *El juego en que andamos*, libro de 1959, Gelman aumenta las notas vallejianas (por ej. con las paradojas que configuran el poema que da nombre al conjunto) y en *Velorio del solo* (1961) opta por una prosodia más oral, según se advierte en el comienzo del poema homónimo:

“Especialmente anda preocupado
por el tiempo, la vida, otras cositas ...”

Y en algunos desenlaces, como el de “Taquicardia”:

“a veces se impacienta, se va se va
sin dar tiempo a arreglar cuestiones últimas,
che, corazón.”

O el de “En la fecha”:

“de todos modos yo soy otro:
un pedazo de ti,
alguien a quien castigan puertas, ruidos, teléfono
y, andá a saber por qué,
toda la parentela de la muerte.”

Claro que esa tendencia culmina con *Gotán* —la palabra tango al vesre— de 1962. Algunos versos podrían figurar en letras del cancionero popular urbano y la intertextualidad aumenta en textos como “En la carpeta” y en los dos poemas que toman su título de tangos muy conocidos: “Mi Buenos Aires querido” (de Manuel Romero) y “Anclao en París” (de Enrique Cadícamo).

A diferencia de lo que ocurriera con Enrique González Tuñón u Olivari, la reescritura cuestiona menos el estilo que lo ideológico, se

ubica dentro de lo que Genette califica de transposición, para diferenciarlo del travestimiento satírico.⁸

Además, elige Gelman dos letras exitosas y con treinta años de aclimatación en los oídos del público, pasa de su versificación siempre más o menos regular al versolibrismo y trabaja sobre un tópico compartido por ambas: la añoranza de la ciudad-madre.

En "Anclao en París", pareciera limitarse a los procedimientos del grotesco, cuando el "viejo león del zoo" suplanta a Buenos Aires; pero el final nos revela que si ese animal, también por su vejez, sabe mucho, se calla y se emociona con Gardel. En otros términos, el texto proclama que la emotividad del tango ayudó a sobrevivir a los argentinos, aunque no les brindara las respuestas políticas necesarias.

Por eso en "Mi Buenos Aires querido" opone la resistencia a las partidas o retornos vividos como una panacea y asegura, contrariando abiertamente la letra de Romero, "que habrá más penas y olvidos". Un verdadero vaticinio si tenemos en cuenta las vicisitudes políticas que sobrevendrían en la Argentina durante la década siguiente.

Varios poetas —Luis Luchi, Horacio Salas, Roberto Santoro, Alberto Szpunberg, etc.— continuaron esta propuesta de usar al tango como intermediario de una revinculación con el habla para la escritura literaria, tarea que cada uno realizó, por supuesto, de manera personal. Pero todos entendieron ese paso como preámbulo hacia un compromiso político mayor y de esto ha dado testimonio otro poeta afín a los anteriores, Ramón Plaza, al decir que esta tendencia poética "apostó por el campo popular y, como éste, conoció la inmensa derrota" (Plaza 1990: 16) sobre todo a partir de 1976.

Una derrota que los llevó a la muerte durante la sangrienta represión (Urondo, Santoro), al suicidio (Julio Huasi), al exilio (Gelman, Salas, Szpunberg, Plaza, etc.) o a sufrir el "ninguneo", una de las prácticas más perversas de la malvivencia cultural argentina en la actualidad.

⁸ Cfr. Genette (1962).

Bibliografía

- Borde, Victor: v. Robert Lehmann-Nitsche.
 "Civilización y criollismo" (1927): en: *Síntesis*, n. 7, diciembre.
 Fernández Moreno, César (1967): *La realidad y los papeles. Panorama y muestra de la poesía argentina*, Madrid: Aguilar.
 Ford, Aníbal (1971): "Homero Manzi", en: *La Historia Popular* 27, Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
 Genette, Gerard (1962): *Palimpsestes*, Paris: du Seuil.
 González Tuñón, Enrique (1967): *Tangos*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina (primera edición 1926).
 Lehmann-Nitsche, Robert (1923): *Texte aus den La Plata-Gebieten in volkstümlichem Spanisch und Rotwelsch. Nach dem Wiener handschriftlichen Material zusammengestellt von Victor Borde*. Leipzig: Ethnologischer Verlag (*Beiwerte zum Studium der Anthropophyteia*, vol. 8).
 — (1981): *Textos eróticos del Río de La Plata. Ensayo lingüístico sobre textos sicalípticos de las regiones del Plata en español y lunfardo recogidos, clasificados y analizados por el autor*. Traducción directa del alemán de Juan Alfredo Tomasini. Buenos Aires: Librería Clásica.
 Plaza, Ramón (1990): "Prólogo" a: *El '60: poesía blindada*, Buenos Aires: Los Libros de Gente Sur.
 Portogalo, José (1972): "Buenos Aires, tango y literatura", en: *La Historia Popular*, Buenos Aires: Centro editor de América Latina.
 Romano, Eduardo/el Seminario Raúl Scalabrini Ortiz (1992): "Transgresión y grotesco en la poesía de Nicolás Olivari", en: *Las huellas de la imaginación*, Buenos Aires: Puntosur.

Nuevas tendencias e imágenes del tango

Scarlett Winter

“¡Bailá! ¡Vení! ¡Volá!”

El tango como comunicación y juego

“¿Las tardecitas de Buenos Aires tienen ese qué sé yo, viste? Salís de tu casa, por Arenales. Lo de siempre: en la calle y en vos (...) Cuando, de repente, de atrás de un árbol, me aparezco yo. Mezcla rara de penúltimo linyera y de primer polizonte en el viaje a Venus: medio melón en la cabeza, las rayas de la camisa pintadas en la piel, dos medias suelas clavadas en los pies, y una banderita de taxi libre levantada en cada mano. ¡Te reís! (...) Pero sólo vos me ves: porque los maniqués me guñan, los semáforos me dan tres luces celestes, y las naranjas del frutero de la esquina me tiran azahares. ¡Vení!, que así, medio bailando y medio volando, me saco el melón para saludarte, te regalo una banderita, y te digo: Ya sé que estoy piantao, piantao, piantao. (...) ¡Bailá! ¡Vení! ¡Volá!” (Ferrer 1980: 64).

Tango. Esto es, no sólo melancolía y tristeza, seriedad y hueca nostalgia como tantos de sus textos y canciones sugieren,¹ sino también libertad y esperanza, locura y juego. Un loco se pone a deambular por las calles de Buenos Aires, baila, vuela y ríe, y con sus sueños escenifica un demencial teatro de ilusiones, para la chica que ama y para los locos de este mundo. Con las fantasías del tango el loco reclama la libertad del juego y la aventura de vivir de nuevo, locamente, la vida.

“Balada para un loco”, compuesto en 1969 por Horacio Ferrer y Astor Piazzolla, se convirtió en el precursor de una nueva generación de tango-canción, que empalmando con la tradición de los años ’20, ’30 y ’40, en especial con los textos tragicómicos e irónicos de Discépolo —“Alma de bandoneón”, “Cafetín de Buenos Aires” o “Qué vachaché”—

¹ Cf. p. ej. canciones de tango como “Nostalgias”, “Secreto” o “Mi noche triste” o caracterizaciones del tango como la de Waldo Frank (citada por Sábato 1963: 28): “Toda la bastedad, toda la melancolía y toda la pasión sin orillas e incapaz de solución de la Argentina, se vertieron pronto (...) en el baile nacional del argentino actual (...) que nació en arrabales equívocos.”

trata de modernizar la canción de tango. Inspirada por este tango intento presentar, en las páginas siguientes, una forma actual y distinta de leer o ejecutar el tango, que, pretendiendo captarlo en su incesante fascinación, oriente hacia perspectivas sugeridas por el diálogo abierto entre sus formas imaginativas y dinámicas, su dimensión lúdica y su viveza. En el intercambio de música, danza y canción, el tango entabla un diálogo, en movimiento, entre los medios y las formas artísticas, en el que mutuamente se reflejan y recíprocamente se seducen y se escenifican. En este sentido, “Balada ...” viene a ser como el espacio intermedial en el que texto/balada, canto, teatro y danza se entrecruzan y, en sus variaciones lúdicas, se complementan. Se inaugura así un espacio de fantasías en movimiento, que en las combinaciones e intercambios de texto, tono y cuerpo, alcanzan una realización o escenificación poética, musical y coreográfica. Es así como el tango se convierte en un espacio de posibilidades, en el que lo imposible se hace posible y lo inefable experimentable y comunicable, para indagar la realidad verdadera de la vida, es decir, su locura.

En las reflexiones siguientes ocupa un lugar preeminente la estética del baile. Ella es, por un lado, la referencia central para la evolución del tango en el ámbito de la música y de la poesía, y, por otro, viene a poner de manifiesto, de una forma especial, el aspecto comunicativo, lúdico o teatral del tango.

1. Corporeidad de lo inefable

“El tango es un pensamiento triste que se puede bailar.” Esta frase de Discépolo, citada con mucha frecuencia, define la peculiaridad artística del tango: no formular el pensamiento, no expresarlo en palabras o imágenes, sino bailarlo, esto es, experimentarlo en una combinación musical y un intercambio de cuerpos. En el medio “danza” el sentimiento y el pensamiento encuentran una nueva forma de expresión y de comunicación: la corporeidad. Enmarcado por el espacio y la música, el tango funciona a través de un lenguaje sutil de miradas y cuerpos, de pasos, movimientos, posturas y conducciones. Puesto que los pasos no están predeterminados sino que se improvisan, esto es, cada paso es

fijado y conducido por la música, el baile viene a configurarse, cada vez que se ejecuta, como movimiento y diálogo único. Se trata de un diálogo de cuerpos que en su dinámica agita lo interior y lo inefable y lo traduce a una forma propia de lenguaje y de comunicación. Esto, lo que no se puede —o no se quiere— ni decir ni explicar, nuestro mundo interior de ideas e imágenes, nuestros sueños y emociones, se hace comunicable y visible a través del cuerpo, o más exactamente, a través de un movimiento conjunto de cuerpos, en la danza. El tango conforma un espacio lúdico creativo para una forma nueva de corporeidad y de visualización de pensamientos y de imágenes fantásticas. En su libro *La imagen-tiempo*, Gilles Deleuze señala aspectos, al reflexionar sobre las conexiones entre cuerpo y pensamiento, que parecen aplicables, de manera esclarecedora, al fenómeno del tango: “El cuerpo”, escribe Deleuze, “ya no es el obstáculo que separa el pensamiento de sí mismo, lo que éste debe superar para conseguir pensar. Por el contrario, es aquello en lo cual el pensamiento se sumerge o debe sumergirse para alcanzar lo impensado, es decir, la vida” (Deleuze 1991: 244). El cuerpo se constituye en espejo y expresión del espíritu y en medio cognitivo que representa aquello que constituye la realidad de nuestro pensamiento y existencia. Deleuze describe la vinculación entre cine/teatro, cuerpo y pensamiento, y dirige su mirada hacia el cuerpo en su cotidianidad y en sus transformaciones en el transcurso del tiempo. “El cuerpo nunca está en presente, contiene el antes y el después, la fatiga y la espera” (Deleuze 1991).² No se trata aquí del cuerpo como “intermediario” sino, y esto es determinante, de lo “no comunicable”, lo “inefable”, la vida, de aquello ante lo que el pensamiento se enfrenta como límite, y que, a su vez, lo motiva y moviliza. Tal como funciona la imagen fotográfica o filmica, así funciona el cuerpo como medio, no resuelve el enigma de nuestro cifrado e inquietante mundo imaginativo, de nuestra *vision inaccessible*, pero lo refleja de una forma perceptible.

Si tendemos una mirada a los comienzos del tango aparece claramente el significado de este lenguaje de la corporeidad, que supera barreras idiomáticas y culturales y moviliza y conecta, claramente, formas y espacios de existencia. En la multicultural Buenos Aires de

² Cfr. Grivel (1966).

finales del siglo XIX el tango ofreció, a unos, la posibilidad de expresar su propio pensar y sentir sobre la tristeza, la decepción y el aislamiento y, a otros, la oportunidad de llegar a un conocimiento mutuo, a un acercamiento y a una comunicación. Objeto de intercambio será no sólo aquello que está bloqueado por diferencias idiomáticas, sino también aquello que está prohibido por la sociedad y por la moral: acercamientos, gestos y poses vistos como provocadores y escandalosos. El tango define un espacio para nuevos encuentros, formas de vida nuevas y superación de fronteras. Es un producto híbrido, fruto de diversos estilos y experiencias culturales: „Es el baile híbrido de gente híbrida” (Sábato 1963: 18). Con tal tendencia híbrida el tango se sitúa más allá de todo encasillamiento, incomprensible y fascinante. La dimensión intercultural del tango, que en el momento fugaz de su baile deja en suspenso diferencias sociales y culturales, combinada con una atmósfera de enigmática exclusividad, ha sido descrita por Cortázar de una forma agudamente irónica: “es su baile y su encuentro, la noche de color. (Para una ficha: de dónde salen, qué profesiones los disimulan de día, qué oscuras servidumbres los aíslan y difrazan.) Van a eso, los monstruos se enlazan con grave acatamiento, pieza tras pieza giran despaciosos sin hablar, muchos con los ojos cerrados gozando al fin la paridad, la completación” (Cortázar 1971: 130). Con la descripción de la milonga y del tango Cortázar elabora en su relato imágenes irreales y oníricas, que ponen de manifiesto la estructura paradójica y la forma aurática del mismo. En el ámbito de lo real el tango ofrece el espacio de lo fantástico y lo quimérico, un espacio sin espacio ni tiempo: la irrealidad de lo real. La armonía e intimidad soñadas, el contacto imaginado de los cuerpos van a ser posibles y reales en la fugacidad del tango. Cerrados los ojos, ataviados con la corporeidad y las formas dinámicas del baile, los danzantes, “monstruos de la noche”, experimentan una surrealidad que lleva a cabo su ceremonial y sus ritos en el mundo de la alteridad y del desorden.

2. La escenificación del baile

El carácter ceremonioso y ritual del tango –silencio, mirada, requerimiento, contactos, baile– remite a su forma teatral de representación,

a su intercambio de papeles y a su variedad de escenarios. La creatividad del espacio de escenificación ofrecida por el tango —recuerdo ahora, de nuevo, “Balada para un loco”— posibilita, no sólo ese carácter de singularidad que posee, en sí, cada baile, sino también una multiplicidad de papeles, de intercambios de éstos y de formas de escenificación. Bien sean creaciones individuales de la fantasía —“primer polizonte en el viaje a Venus”— o tipos y tipificaciones que, sobre todo en sus textos, ha ido creando a lo largo de su historia (el macho, el compadrito, el rebelde, la seductora o la niña inocente), el tango presenta así un repertorio de tipos y caracteres, estilos y disposiciones anímicas, tan diversos, que impulsan a los que lo bailan, sobre todo si no son argentinos, a autorrepresentarse en determinados papeles y convenciones, es decir, a desarrollar su propio papel y su estilo personal de tango.

No sólo el que baila sobre un escenario, también el que lo hace en un salón, se mueve como lo haría un actor sobre un escenario: con cierta mímica, pose y expresión corporal. “El baile”, dice Carlos Vega, “es un medio de expresión que ofrece a cada uno de los que participan en su ejecución la posibilidad de transformarse en actores y creadores de su realidad más profunda y emocional” (Carlos Vega en Aravena 1989: 25). El tango es baile y teatro, un experimento lúdico para dar cuerpo a situaciones anímicas, a sentimientos e identidades, y para experimentar con intercambios de funciones.³ Se impone así —no olvidemos los orígenes del tango— una cierta ligereza y alegría. “Distorsiones chulescas” (León Benarós en *Tango. Melancholie und Vorstadt* 1982: 90), que con frecuencia evocan la teatralización de un combate, son la expresión cómica y burlesca que caracteriza el originario juego del tango.

El tango brinda la ocasión de exhibir tanto la masculinidad como el papel que se asume en la diferencia de sexos, “pero jamás significa lamentarse, jamás presenta rasgos trágicos”.⁴ La atmósfera de seriedad, de melancolía o de dramático erotismo, que conduce a nuevas formas de teatralización, sobre todo, y de forma acentuada, en el tango esceni-

³ Es muy significativo el hecho de que al poco tiempo de hacer su aparición el tango, éste encuentre en el circo criollo y en la revista musical su marco de representación. Cf. Hönig (1982).

⁴ Op. cit.

ficado, se desarrollará más tarde.⁵ En este proceso tendrán una influencia decisiva tanto la nueva instrumentalización —el tono melancólico del bandoneón— como la institucionalización del sentimental tango-canción.

Ahora bien, ¿cómo se desarrollan la configuración y escenificación del baile al que quisiera caracterizar, con Reichardt (1984: 66), como “secreta comunicación física entre la pareja”? El contacto y el movimiento de los cuerpos constituyen la escenificación de una comunicación entre hombre y mujer que, previamente o al margen de la comunicación misma, se lleva a cabo en ese límite imperceptible entre la fantasía interior y la manifestación exterior. El cuerpo ejerce como medio que acumula, canaliza y expresa, en una configuración corporal de animación compartida, un cúmulo de estímulos sensoriales, impresiones sensitivas e imágenes originadas por la percepción o por la fantasía. A través de gestos, contactos e indicaciones coordinadas, los cuerpos escenifican un diálogo que, en el mejor de los casos, no deja de ser siempre algo imprevisto, sorprendente, efímero y único. Un hombre y una mujer que se comunican a través de indicaciones, sugerencias e impulsos que, iniciados y prolongados, serán adornados, demorados o rehusados. Las manos se posan, los brazos estrechan su cerco, las piernas se entrecruzan, los cuerpos bailan, giran y esperan, los pies marcan los acentos musicales y dibujan imperceptibles figuras sobre la platea. Lo decisivo en todo esto no es la función conductora del varón, sino el desarrollo de un lenguaje corporal, permanentemente buscado y articulado, en la configuración de un lúdico equilibrio —de papeles. Sólo en esta combinación e intercambio, en diálogo de cuerpos y en el discurrir y huir del movimiento, surge el tango. Así es como lo describe Juan Carlos Copes, el más famoso entre los bailarines argentinos de tango:

“El hombre lleva, es cierto, y la mujer le contesta. Sin embargo es una mentira que el hombre mande. (...) Si no llegamos a un acuerdo cambiamos de pareja. En nuestro caso, por ejemplo, María Nieves y yo. Lo que ella

⁵ Cf. también Borges (1955: 162): “La milonga y el tango de los orígenes podían ser tontos o, a lo menos, atolondrados, pero eran valerosos y alegres; el tango posterior es un resentido que deplora con lujo sentimental las desdichas propias y festeja con diabólica desvergüenza las desdichas ajenas.”

da es como si fuera una respuesta a lo que yo hago (...). Tiene que haber en ello un equilibrio y si no lo hay no hay solución. Esto es lo primero que tiene que transmitir el hombre, el equilibrio en la pareja (Juan Carlos Copes en Hanna 1993: 73).”

En el juego de guiar y dejarse guiar, de ver y dejarse ver, se lleva a cabo, conformado por baile, un complicado diálogo intersubjetivo, que ilustra un fenómeno existencial de la vida humana: el significado de la mirada, y con ello, la importancia de “el otro” para una determinación del sentido de uno mismo y del ser-en-el-mundo. La persona humana únicamente puede vivir en consonancia o en oposición con el otro, pero no sin él. Las personas se reflejan, los unos en los otros. Y lo esencial en esto son las estructuras que determinan esta coordinación. En el baile se perfila claramente este fenómeno existencial como su principio estructural. Esto, que en Sartre se presenta como “mirada ocular” se presenta en el tango como “mirada corporal” surgida en un intercambio comunicativo, en el que el hombre y la mujer se reflejan, ensayan papeles, practican la negación y se transforman, para con ello experimentar lúdicamente posibilidades y límites de su propia identidad.⁶

Este diálogo corporal es escenificación y juego consciente, pero también, y esto es decisivo, en la inventiva de la imaginación individual, es juego de improvisación y forma intuitiva de configuración. Inspirada por la fantasía y por la experiencia en el ámbito de la sinestesia, surge una *écriture automatique*, un ‘lenguaje corporal automático’ que, en la escenificación del movimiento, incesantemente se escribe y se baila.⁷ Los movimientos y las posturas se escriben no desde la memoria, sino que son inventadas como momentos de una fantasía bailada. El tango se muestra así en una estructura ambivalentemente equívoca: se desarrolla

⁶ Cf. también Sartre (1943).

⁷ El momento de improvisación y de “escritura automática” que Cortázar asigna al jazz, se da claramente en el tango –no en la música pero sí en el baile–. La improvisación del baile se introduce en la partitura musical. Cf. Prego (1985): “El tango (...) permite únicamente una ejecución basada en la partitura (...). El jazz, en cambio, está basado en la improvisación (melodía, takes) (...) el jazz en ese momento era la única música que coincidía con la noción de escritura automática, de improvisación total de la escritura (...) el jazz me daba a mí el equivalente surrealista en la música que no necesitaba una partitura.”

entre la escenificación y la intuición, entre la contemplación interior y la exterior, entre el mundo onírico y la realidad teatralizada.

3. Contacto y “experiencia de sentido(s)”

El tango se manifiesta no sólo como expresión estética, sino también como forma y fórmula lúdicas de vida, en las que adquieren nitidez ciertas estructuras y procesos de la intercomunicación individual y social. Más que un modo de música, baile o movimiento, el tango es un “estado del alma” (Eduardo Arquimbau en Hanna 1993: 113) que expresa la búsqueda y la esperanza de una experiencia de realidad, la cual, en su forma sensual de roce y contacto corporal, contrasta con las formas de contacto mecánico de nuestra moderna sociedad virtual. En la época de la estética digital y de las máquinas virtuales domina la forma abstracta de intercambios. Si bien las técnicas mediales, por un lado, ofrecen una partida inagotable de posibilidades de contacto, por otro lado, en el ámbito somático, el contacto más allá del dispositivo de conexión medial es algo inalcanzable, intocable y artificial. “En el círculo fascinante de la comunicación existen objetos, personas y miradas, incesantemente en estado de contacto virtual, pero sin tocarse jamás, pues su cercanía o distancia es distinta a la que mantiene un cuerpo con su entorno” (Baudrillard 1989: 122). Lo fascinante del tango consiste precisamente en pasar de este aislamiento a un diálogo de contacto sensorial, y reaccionar así contra la tendencia a artificar el cuerpo y a eliminar sus formas.⁸ El tango define el deseo humano de “experiencias de sentido(s)”. Aludiendo a Roland Barthes y a su discurso sobre el amor, que él, significativamente, desarrolla a partir de “figuras” que deben interpretarse no de forma retórica sino coreográficamente, el tango induce a un intercambio de signos “sutiles y discretos”, y origina un “discurso interior” que es “estimulado por el efímero contacto corporal” (Barthes 1984: 59). El cuerpo llega a la palabra a través del código secreto del sentido del tacto. “El lenguaje es

⁸ El tango se sitúa así en un contexto significativo tanto social como existencial y psicológico. Cf. p. ej. Montagu (1974), quien ha señalado el valor terapéutico del roce como plataforma del contacto.

como la piel: yo someto a mi lenguaje a roces con otros lenguajes: como si tuviese palabras en lugar de dedos, o dedos en los finales de mis palabras” (ibid.: 162).

Pina Bausch ha expresado este discurso de la interiorización en su último montaje, *Nur Du* (1996). No es una casualidad el que, en esta obra sobre el amor y sus sueños, se escenifique un tango que encarna la esperanza “de que en el próximo intento se lleve a cabo el anhelado abrazo, el contacto profundo” y con ello se logre la huida de la soledad. Los actores “exploran su propio cuerpo, dan señales íntimas del verdadero estado de su naturaleza interior, vulnerable y, por lo mismo, palpable. En esto estriba toda esperanza de éxito” (Servos 1996: 14 s.). Mientras en este montaje —los bailarines bailan al estilo milonguero— el centro de atención se sitúa en la cercanía, el contacto y el abrazo, la mayor parte de las realizaciones teatrales o cinematográficas, a través del espectáculo al estilo “tango for export”, sitúan el juego erótico en el centro de la teatralidad dramática y con ello acrecientan los prejuicios y clichés al uso. Haciendo alusión a los orígenes míticos del tango, a sus comienzos lupanarios, como suele decirse, a su obscenidad y sexualidad y a su “ir más allá” de las convenciones morales, el tango se ha convertido en metáfora de lo erótico y lo pasional, de los celos, el crimen y la muerte. Mientras la mujer se estiliza haciendo el papel de seductora y víctima, el hombre aparece como corajudo y matón. Engalanado a “lo don Juan”, el tango se convierte en ámbito de la seducción y del requerimiento sexual, y con ello satisface el deseo “voyeurístico” del espectador por lo encubierto y lo prohibido, por un erotismo a la vez peligroso y trágico. Mientras que el tango, con tantos mitos y clichés, no deja de ser presentado en el teatro,⁹ en filmes¹⁰ o en textos literarios¹¹ siempre a partir de patéticas imágenes amaneradas, él continúa su propia existencia solitaria, íntima, vivaz, lúdicamente: “¡Bailá! ¡Vení! ¡Volá!”

⁹ P. ej., la escenificación de *Tango Argentino* o *Tango pasión*.

¹⁰ P. ej. *Latin lover* (con Rodolfo Valentino) o *El último tango en París* de B. Bertolucci.

¹¹ P. ej. de Jorge Luis Borges, *El hombre de la esquina rosada* o de Julio Cortázar, *Tango de vuelta*.

Bibliografía

- Aravena, Jorge (1989): *El tango und die Geschichte von Carlos Gardel*, Berlin.
- Barthes, Roland (1984): *Fragmente einer Sprache der Liebe*, Frankfurt am Main.
- Baudrillard, Jean (1989): "Videowelt und fraktales Subjekt", en: *Philosophien der neuen Technologie. Ars electronica*, Berlin.
- Borges, Jorge Luis (1955): "Historia del tango", en: *Jorge Luis Borges. Evaporito Carriego*, Buenos Aires.
- Cortázar, Julio (1971): "Las puertas del cielo", en: *Bestiario*, Buenos Aires.
- Deleuze, Gilles (1991): *Das Zeit-Bild. Kino 2*, Frankfurt am Main.
- Ferrer, Horacio (1980): *Queréme así piantao ...*, Buenos Aires: Torres Agüero Editor.
- Grivel, Charles (1966): "Visions inaccessibles. Image et représentation, au cinéma principalement", en: *Etudes littéraires* 3, pp. 93-94.
- Hanna, Gabriela (1993): *Así bailaban el tango*, Berlin.
- Hönig, Jorge (1982): "Der Tango auf der Bühne und Leinwand", en: *Tango, Melancholie und Vorstadt*, editado por Künstlerhaus Bethanien, Berlin, pp. 80-81.
- Montagu, Francis Ashley (1974): *Die Bedeutung der Haut für die Entwicklung*, Stuttgart.
- Prego, Omar (1985): *La fascinación de las palabras. Conversaciones con Julio Cortázar*, Barcelona.
- Reichardt, Dieter (1984): *Tango. Verweigerung und Trauer. Kontexte und Texte*, Frankfurt am Main.
- Sábato, Ernesto (1963): *Tango. Discusión y clave*, Buenos Aires.
- Sartre, Jean-Paul (1943): "Le regard", en: *L'être et le néant. Essai d'ontologie phénoménologique*, Paris, pp. 310 ss. y 431 ss.
- Servos, Norbert (1996): "Warum verlieben sich Menschen? 'Nur Du' – Ein neues Stück von Pina Bausch", en: *Ballett international. Tanz aktuell* 7.
- Tango, Melancholie und Vorstadt* (1982), editado por Künstlerhaus Bethanien, Berlin 1982.

Monika Elsner

El diálogo de los pies. Intermedialidad e historiografía de la danza

“El tango fue el nacimiento de una danza – y como danza va a morir” (J. C. Copes)

“YO QUIERO Un tango milonguero que arranque de un compás y me lleve a las figuras verdaderas donde se encuentre la raíz de la danza, cuando al verlas ejecutar, sueñe y las baile al mismo tiempo con el que las desarrolla, yo busco la calidad, lo superior de lo bueno, de lo mejor, lo infinito, para poder decir como ASHTON ‘detrás del movimiento, aún del más perfecto, hay un vacío, si no hay sentimiento’” (C. A. Estévez, Petróleo).¹

El tango es un fenómeno cultural que conserva un carácter *multi-medial* singular. Los canales expresivos del género abarcan música, baile y canto en un marco amplio que puede ser: narración, drama y lenguaje gesticular. En el transcurso de su recepción la música del tango se fusionó con una determinada técnica de baile, un conjunto de pasos básicos y figuras que los bailarines improvisan al son de la música: expresión bailable –arcaica y ‘sin palabras’– del tango que nació en una zona, semiurbana de tránsito: entre la pampa y los límites de la ciudad en crecimiento, a medio camino entre la Argentina *arcaica* y la Argentina *moderna*. Durante este proceso de modernización el baile mismo se convirtió en expresión urbana a la par que se urbanizaba la periferia de la ciudad y sus habitantes marginados. Por el otro lado la música sincopada fusionó con un *corpus poeticum* formando el tango-canción: un lamento con ‘sabor a urbe’ en el que un *yo lírico* canta ilusiones y desilusiones de la vida en la metrópolis.

¹ “Interpretación milonguera” (legado de Petróleo, milonguero nacido en 1912 y discípulo del Negro Navarro alrededor de 1928), publicado en: *Boletín del tango* 6/1996, p. 4.

En el fenómeno del tango se conectan entre sí expresiones de diversos medios de comunicación, por ser *movimientos corporales* y *textos* que se cantan y recitan (como baile *coordinan* y como canción *reflexionan* sobre la vida). Así emergieron en distintas etapas de la comunidad urbana dentro de un proceso de cambios, violentos a veces, que marcaron la historia de la provincia de Buenos Aires entre 1880 y 1940. Ambas facetas transportan tipos sociales diferentes que van surgiendo en el ambiente bonaerense con una rapidez antes desconocida: del compadrito-*bailarín* al porteño-*cantor*, de la *hembra* morocha que acompaña al macho en el ritual del baile a la elegante *cantante* de revista porteña o de cinematógrafo.² El mundo del tango y el valor simbólico de sus figuras resume para los porteños una ‘historia viva’ de Buenos Aires, posibilitando un tipo de *intra*-historia que se remonta hasta los orígenes de la metrópolis y personifica su identidad y desarrollo.³

Sin duda que el baile y el canto del tango encuentran sus raíces en la *milonga*, elemento central de la cultura criolla a fines del siglo XIX, y ella misma resultado de la modernización de la cultura gauchesca y campera que llega a las puertas de la urbe. La *milonga*, que etimológicamente significa *reunión*, *canto* y *baile* a la vez,⁴ constituye un vínculo entre la cultura gauchesca en decadencia y el tango urbano. La milonga está unida directamente con la *payada*, la canción gauchesca, rimada espontáneamente, sobre los sucesos de la vida campera, que se transforma al ponerse en contacto con la ciudad (en el circo criollo, los corrales etc.) en ‘estilo payadresco amilongueado’ y llegando a ser ese lamento lírico de la gran urbe, que es el tango-canción. Pero también existe una milonga bailada con su ‘estilo quebrado’ que podría ser la precursora directa del tango-baile.

² Hay que considerar una periodización complicada dentro de la historia del tango. Mientras se han registrado ya en 1880 tangos *musicales* (algunos con letras simples y ligeramente frívolas), sólo 10-15 años después, alrededor de 1895, se pudo documentar un baile llamado tango, y casi 20 años más tarde, a partir de 1917, comenzó el tango-canción.

³ Utilizo el término ‘intra-historia’ de forma vaga asimilando y no reproduciendo un concepto de Miguel de Unamuno.

⁴ Sobre la historia etimológica de la palabra ‘milonga’ véase Gobello (1973: 98 s.); además, las descripciones de Vicente Rossi en *Cosas de negros* (1926).

Teniendo esto en cuenta, la frase de Juan Carlos Copes supone una provocación, al criticar directamente la repetida *marginalización* del baile en el universo del tango. Desde comienzos del siglo se dieron tensiones intermediales entre el baile y los textos abriendo entre ellos un abismo cultural muy marcado: entre los textos melancólicos mirando hacia un tiempo perdido, hacia un amor pasado o nunca dado, y la presencia viva del diálogo de unos pies, concentrados en una sucesión de pasos que la pareja busca con el equilibrio, el sentimiento momentáneo y el fluir de la música. Las disputas sobre la prioridad del baile o de la canción (desde 1917), o como se ha dicho, de ese pasar del tango “de los pies a la boca”, no han cesado desde entonces

“yo no nací para el canto
porque nací pa’bailar.
(...)
Para tangos, los primeros,
hasta el novecientos diez;
los que vinieron después
son cantos con gusto a coca,
si la caña es pa’la boca
el tango es para los pies.”⁵

Mientras se ha reprochado a la canción su carácter lacrimógeno y como de ‘queja de macho’, el baile muchas veces fue atacado por su carga de *animalidad*. Desde una perspectiva burguesa y desde una filosofía que tematiza la dicotomía *cuerpo y mente*, tomando esta última como parte más importante del ser humano, el tango aparece como un choque, porque establece una comunicación ‘sin palabras’ a base de movimientos, impulsos y la leve presión de una mano. Y mientras tanto la música va uniendo el pasado de hombre y de mujer en el momento de un paso común, haciéndolos moverse como si fuesen una sola persona. Dentro del discurso histórico que estigmatizó el baile se destaca la condena del intelectual Ezequiel Martínez Estrada durante los años treinta:

⁵ Fernán Silva Valdés: *Décimas al tango de la Guardia Vieja*. Montevideo 1950; cit. p. Vidart (1967: 15).

“Es el baile de la cadera a los pies. De la cintura a la cabeza el cuerpo no baila; está rígido, como si las piernas, despiertas, llevaran dos cuerpos dormidos en un abrazo. (...) Es un baile sin alma, para autómatas, para personas que han renunciado a las complicaciones de la vida mental y se acogen al nirvana” (Martínez Estrada 1933: 247-251).

Este discurso desconoce no sólo la esencia ritual del baile sino también la importancia y capacidad de coordinación que tuvo en el proceso que fundamentó la identidad cultural y política de los porteños. Ningún baile recibió, como el tango, reacciones tan extremas, hasta el punto de hacerlo objeto de una lucha cultural que sin embargo no pudo eliminarlo (alrededor de 1910) y como motor de una verdadera cultura de masas capaz de representar la comunidad de los porteños modernos: el resultado final es el *melting-pot* de razas, culturas y lenguas (con culminación en los años cuarenta). Entre mediados de los cincuenta y comienzos de los años ochenta —un período con los toques de queda de la dictadura militar— se abre una nueva fase de marginación del baile junto con la del personaje popular que representa.

En su libro *Buenos Aires* publicado en su exilio parisino, Alicia Dujovne Ortiz describe el diálogo de los pies típicamente porteño desde la perspectiva de la bailarina:

“Then I danced. (...). What happens between two people who dance the tango is unique each time. The tango is constructed each time. It is invented. Just as there are no two identical fingerprints, there are never two identical tangos. I danced, therefore, with the man who, better than the others, seemed best able to join his legs to mine *to create that fabulous animal*, that two-headed monster we call: tango. It’s a *monster with four legs*, langorous or spirited, who lives just for the length of a song and dies, murdered by the final notes.”⁶

En los tango-salones de Buenos Aires se cultiva hasta hoy la creación de este “animal de cuatro piernas” que nace de la coordinación de movimientos ejecutada por un hombre y una mujer. Ahí el tango es definido como “un corazón y cuatro piernas” o “dos caras serias y cuatro

⁶ Citado del libro *Buenos Aires* publicado en París (Editions du Champ Vallon), traducido al inglés por Caren Kaplan en: *Discourse. Journal for Theoretical Studies in Media and Culture*, p. 79.

pies que se divierten". En la etapa de transición hacia la Argentina moderna, a comienzos de siglo, la silueta de la pareja tanguera marcó la primera visión de la metrópolis en gestación, influyó e inspiró la auto-representación que los porteños comenzaban a hacer de sí mismos y dio base al mito de los barrios: la imagen de las orillas que van penetrando cada vez más en el interior del cuerpo urbano. La *plástica social* de la pareja tanguera forma parte de la historia mítica de Buenos Aires.

A pesar de la importancia dentro de la historia cultural de Buenos Aires, la situación marginal del baile no se muestra tan evidente como en el campo de la *historiografía del tango* y en la literatura sobre el tango. Así, en los proyectos de historiografía, como la conocida *Historia del tango*, editada en veinte tomos por Manuel Pampín, sólo se cuentan muy pocos artículos sobre la danza, mientras abundan estudios minuciosos sobre la historia de la música, de los protagonistas, de los cantantes, de la poesía etc.⁷ También en la numerosa literatura argentina y uruguaya sobre el tango hay pocos autores que aborden la *cualidad especial* que tuvo la danza en la historia del tango y en la historia de Buenos Aires. (Como excepciones que tomaron en serio la expresión cultural que ofreció el baile mudo hay que nombrar sobre todo a Daniel Vidart, Fernando Guibert, León Benarós, Fernando García Jiménez y Sylvestre Byron.) Entre los temas más discutidos sobre el baile se halla el problema en torno a la filiación histórica en la génesis del tango: la posible influencia de milonga, habanera, tango andaluz y el candombe negro en el nacimiento del tango criollo. Pero al lado de tales reflexiones sobre el tango original, el desarrollo y el significado del baile hasta los años cuarenta en Buenos Aires está poco documentado. Un problema que se presenta sigue siendo la escasez de documentos fiables sobre la historia de la coreografía. Esta dificultad en torno a las fuentes se debe también al hecho de que hay pocos trabajos históricos que hayan documentado sistemáticamente el desarrollo del baile. De aquí la importancia de artículos y trabajos del musicólogo Carlos Vega, quien

⁷ La perspectiva de la danza desarrolla sobre todo un artículo interesante de León Benarós que se concentra en los lugares sociohistóricos en que se bailó el tango temprano en Buenos Aires (vol. 2: *Primera época*). Véase también en vol. 8: "El tango en el teatro nacional" de Luis Ordaz Jorge y "El tango en el cine" de Miguel Couselo.

publicó en 1936 y en los años cincuenta un trabajo básico,⁸ sin olvidar un libro de Nicanor Lima (1916) y las descripciones del uruguayo Vicente Rossi en *Cosas de Negros* (1926) y otros más.⁹ Un trabajo sobre la coreografía del tango realizado 1980 por Inés Cuello en el *Instituto Nacional de Musicología Carlos Vega* desgraciadamente no se publicó íntegramente.¹⁰

Otro problema que ha impedido el que aparezca una monografía sobre la danza consiste en las tensiones intermediales entre baile y palabra (hablada o escrita) siendo la última organizada *secuencialmente* y por eso apenas capaz de expresar verbalmente una *coordinación* de movimientos; sin tematizar ahora las dificultades que plantea la relación entre baile y palabra escrita. Así, la dificultad que conlleva un libro sobre la historia del baile no sólo se explica por la escasez de fuentes escritas sino también se debe a la esencia del *baile* mismo, oponiéndose el diálogo de los pies tanto a un *pensamiento verbal* como al medio escrito de la historiografía.

⁸ Vega (1936; 1954ab; 1977: material no publicado resumido en la *Revista del Instituto de Investigación Musicológica Carlos Vega*); a estos trabajos y al libro de Nicanor Lima se refiere también Inés Cuello.

⁹ El proyecto temprano de una historiografía del tango por los hermanos Bates (Héctor y Luis J. Bates 1936) se concentra sobre todo en los protagonistas como músicos y cantantes del tango. Las importantes descripciones de Ventura R. Lynch (1883) esclarecen la prehistoria del baile antes de 1890. Actualmente, en 1989, Horacio Ferrer (entonces presidente de la *Academia del Tango*) y el bailarín holandés Wouter Brave dedicaron dos capítulos a la historia y técnica del baile en *El arte del tango. Muziek, Dans, Lyriek* (1989). En la compilación de lengua alemana *Melancholie der Vorstadt: Tango* (1982) aparece justamente un artículo sobre el Tango del Plata, otra vez de León Benarós: "Der Tanz", pp. 90-93; sin olvidar dos artículos de Byron y García Jiménez sobre la recepción del tango en Europa. Otro texto sobre la fascinación del tango en Europa y los Estados Unidos se encuentra en *Tango – mehr als nur ein Tanz* (1995), editado por María Susana Azzi et al.

¹⁰ Se habían planificado después de la publicación de la primera parte de la *Antología del Tango Rioplatense* (I: "Desde los comienzos a 1920") otros capítulos sobre la historia de la coreografía: "El tango como hecho popularizado", "El tango como hecho corriente", "El tango en París".

Por otro lado, se ha preferido elaborar la historia del baile en forma de coreografías, presentaciones de escenario o en filmes, y no en libros.¹¹ Otras iniciativas de los últimos años confrontaron el carácter oral de una cultura de baile con un trabajo de ‘oral history’ realizando entrevistas con los protagonistas, vivos aún, que conocieron los clubes de barrio, los diferentes estilos, y participaron en varios períodos de la coreografía tanguera.¹² Además la nueva Universidad del Tango de Buenos Aires (U.T.B.A.) con las clases de coreografía (véase la publicación *Tango danza* de Rodolfo Dinzel) dejan mucho que esperar de cara al futuro.

En resumen: hay que concluir que para un libro sobre la historia del baile no es suficiente compilar hechos y fuentes sino que hace falta más que nada reconocer la *cualidad* especial que representa al baile como manifestación de un *pensar en movimiento*:

“Durante un tango no se habla ... uno no se expresa con la boca. Se expresa con el cuerpo, hablan los pies. A veces ni siquiera se respira, incluso la respiración molesta” (Eduardo Arquimbau).¹³

Baile. Reflexiones metodológicas

El tango tal como se baila en el Río de la Plata implica una técnica de baile y una forma de concentración mental. Conociendo un sinnúmero de figuras, pasos y combinaciones de pasos, el tango sigue siendo un baile de carácter sumamente improvisado. Durante su siglo de existencia no aceptó un decurso coreográfico fijo sino que exige, al contrario, la creación libre de los bailarines, según el discurso de la música y la atmósfera entre la pareja. Por eso cada tango es *creado* en el momento del baile mismo. Los bailarines tienden a percibir atentamente los

¹¹ Sin embargo, a mi saber, hace falta todavía una película documental sobre la historia del baile que siga la excelente “Tango – Bayle nuestro” (Argentina 1988, dir.: Jorge Zanada), tanto como un trabajo filmico con el material histórico de las películas de los años treinta antes de que se pierdan.

¹² Véanse sobre todo los trabajos excelentes de Gabriela Hanna (1993) y María Susana Azzi (1991).

¹³ Entrevista con el bailarín Eduardo Arquimbau en: Hanna (1993: 118); traducción mía.

movimientos del otro para desarrollar un tango que es siempre un diálogo de los pies. En esa fijación de ambos, hombre y mujer, se abre un espacio compartido en movimiento y sensaciones móviles en el que se entrelazan los movimientos propios con los movimientos del otro.

En el centro de un trabajo sobre el tango-baile no hay una forma de *comunicación* articulada verbalmente. Sin embargo hace falta tratar una *forma de movimientos* en las que la *percepción* de sensaciones corporales pone en relación a las dos personas: es decir en una relación dialógica. Así nace un contexto singular en que los cuerpos se escuchan, se siguen y contestan hasta que se calle la música.

El baile en general es una técnica cultural que transforma los movimientos del cuerpo humano en un incidente caído en un espacio musical. Cambia la posición del sujeto ‘en el mundo’, su postura y emociones tanto como la percepción de tiempo y espacio. Por eso el teórico de la danza Rudolf von Laban habla generalizando de un “cambio de estado mental” que acontece durante el baile:

“(...) that means, that all dancing involves a change of mental state, a change from a comparative inner quietude and stillness to exultation and excitement. This excitement is connected with or results in that kind of extreme concentration which we call unity of body and mind and in which subconscious awareness of unified space and time is present.”¹⁴

Para un trabajo sobre el tango-baile se requiere, por esto, una filosofía que reconozca una *unidad de cuerpo y mente*, que sea susceptible al hecho de que las interrelaciones humanas no sólo se den a nivel espiritual sino también a nivel de una *intercorporeidad* fundamental. Éstas son las bases filosóficas de la fenomenología que se formó al mismo tiempo que el tango –a fines del siglo pasado– para re-pensar las relaciones de un “hombre encarnado” (no más reducido a la conciencia) y su mundo. El concepto de intercorporeidad es central en el intento filosófico de superar un pensamiento que separa erróneamente lo *inteligible* de lo *sensible*.¹⁵ Así la fenomenología abrió camino a un

¹⁴ Rudolf von Laban (1879-1958), bailarín y coreógrafo en: *Rudolf Laban speaks about Movement and Dance*, ed. p. Lisa Ullman. Addlestone, Surrey 1971, p. 65.

¹⁵ La noción de ‘intercorporeité’ es tomada de la obra del fenomenólogo francés Maurice Merleau-Ponty, donde reemplaza la idea de intersubjetividad cargada por la tradición dualista de una filosofía tradicional (‘Bewußtseinsphilosophie’). Hoy

trabajo teórico sobre la percepción sensual que ya no parte de la diferencia entre cuerpo y mente sino de la diferencia entre “tener cuerpo” (aspecto instrumental) y “ser cuerpo” dentro de la existencia humana.¹⁶

En el tango improvisado los bailarines son incapaces de vivir su cuerpo sólo como un instrumento (en el sentido de *tener cuerpo*), tienen que integrarse también en su cualidad de *ser cuerpo* en el baile. Si resulta armónico el diálogo de los pies entre dos personas que a lo mejor nunca antes se hablaron, nace una sensación de simbiosis sin par: aparece el “animal de cuatro piernas”, el otro y yo funcionamos como un solo cuerpo. El tango abre un espacio de *intercorporeidad entre los sexos* que hace de dos personas una sola. Crea en cada uno de los bailarines una experiencia de sí mismo y de su cuerpo que está tan trenzada con la del otro que no existe más allá de las formas del tango y la música. De ahí surge algo tan problemático como atribuir al tango la función de una droga o comparar sus últimas notas con un aspecto cinematográfico: con el momento en que se vuelve a encender la luz en el salón y los espectadores siguen viviendo la atmósfera de la película.

El cambio intensivo en la experiencia del cuerpo que sienten los bailarines está conectado a una transfiguración en sus *imágenes del propio cuerpo* (“*body image*”), es decir en las visiones interiores e imaginaciones que cada bailarín tiene de su propio cuerpo cuando se mueve. Como formula el psiquiatra y filósofo Paul Schilder:

“The image of the human body means the picture of our own body which we form in our mind, that is to say the way in which the body appears to ourselves. (...) The body schema is the tri-dimensional image everybody has about himself. We may call it ‘body-image’. The term indicates that we are not dealing with a mere sensation or imagination. There is a selfappearance of the body” (Schilder 1950: 11).

En el baile en general, esta visión interior del cuerpo está influida fundamentalmente por el breve lapso en que suena la música. Como los bailarines de tango no pueden *ver* sus pies ni el cuerpo del otro en el

en día esta noción también se ha hecho central en la psicología de la danza y en la pedagogía.

¹⁶ Compárese esta diferencia en el artículo de Helmuth Plessner (1982).

desarrollo de un tango, tienen que *sentir* y adivinar los movimientos que se forman en el espacio *entre* ellos. Un tango intensivo por eso dinamiza enormemente la *imagen del propio cuerpo* que alimenta cada bailarín en su mente y hace emerger una visión fusionada de los dos en la creación de un tango: “that two-headed monster”. La improvisación común de pasos imprevisibles en la música provoca una reconstrucción de la visión mental del propio cuerpo y se acompaña con una valorización afectiva inmediata. En los diferentes grados de fusión que se dan en las imágenes del cuerpo que los bailarines tienen de sí mismos, está situado un mundo localizado *entre* ambos que implica la formación de ese animal de cuatro patas.

Por eso lo que importa en el tango no sólo es la cercanía de los cuerpos en el abrazo (como suponen los que nunca lo bailaron), sino el tango es más, genera un fenómeno psicológico y sentimental mucho más complicado. Como Schilder lo ha formulado de manera programática, no sólo hay que considerar el efecto que provocan los cuerpos por su presencia física, sino también el efecto mental producido en las autorrepresentaciones corporales que se transfiguran automáticamente en vista de la cercanía de otro. Por eso Schilder se interesó desde los años treinta —en una perspectiva sociológica— por las *relaciones de las autorrepresentaciones corporales*.

“(...) there is from the beginning a very close connection between the body-image of ourselves and the body-images of others. (...) We may push our own body-images completely into others, or in some way there may be a continuous interplay between the body-images of ourselves and the persons around us. (...) There is no question that there are from the beginning connecting links between all body-images, and it is important to follow the lines of body-image intercourse” (Schilder 1935: 234).

Una historia del tango que reconozca la influencia del baile durante la primera mitad del siglo podría beneficiarse enormemente de tal perspectiva que se interesa por las relaciones intersubjetivas que el tango ha introducido en la historia cultural de Buenos Aires. Desde la dimensión de los bailarines se abren nuevas perspectivas sobre el espacio histórico de Buenos Aires, que llegó a adquirir un valor afectivo extraordinario y fundamentó el mito de los barrios y de la orilla.

No hay que olvidar sin embargo que después de 1910 la coreografía del tango arrabalero se ve en el contexto de una nueva forma de multimedialidad: tiene que hacerse respetar dentro de una cultura moderna constituida por la comunicación de masas: la radio, las salas del cine, la discografía, la producción de filmes internacionales, la prensa, el teatro, los espectáculos y la literatura sobre los efectos del tango.

Este espectro de medios de comunicación no sólo se basa en aspectos *semánticos* y en la comunicación oral sino que hace emerger una forma de *oralidad secundaria*. Subraya nuevamente el valor de los ritmos, los gestos, los efectos especiales de los movimientos corporales y la música como “materialidades de la comunicación”, portadoras de sentido.¹⁷ Por eso no es de sorprender que el baile arcaico en general –y el tango en especial– pueda hacerse respetar justamente desde los principios del siglo XX, donde aparece arcaico y moderno a la vez. Desde entonces se ha ido creando el clima para una historiografía del baile y, lo que es más, para una *arqueología de formas de movimiento* que han sido centrales dentro del desarrollo de la sociedad.

Historia del baile

Una historia así entendida debería distinguir diferentes períodos para describir el desarrollo del tango, que primero fue una protesta criolla contra el ‘malón’ inmigratorio, convirtiéndose en un ritual de iniciación hasta llegar a ser un baile popular moderno, motor de una cultura de baile singular. Como un artículo impone ciertas limitaciones, vamos a presentar solamente el ‘período de oro’ del baile, durante los años cuarenta.

Con la dinámica industrial en la Argentina en los años treinta y durante la Segunda Guerra Mundial se intensifica una ola de migraciones hacia la capital, proveniente del interior del país. Los habitantes típicos de los barrios se habían masificado definitivamente. La ‘industria cultural’ argentina ofreció a los recién llegados una introducción *visual* a la

¹⁷ Véase el libro programático sobre las “materialidades de la comunicación” editado por Gumbrecht/Pfeiffer (1988).

cultura porteña¹⁸ a través de filmes sobre el tango en el cine, deportes y diversiones.

Se había formado un conglomerado masivo y muy diferenciado de público de tango que se reunía en las salas de cine, que hacía colas para ver revistas y espectáculos, que escuchaba discos y radio en privado. Así, la añoranza de la nueva cultura de masas se dirigió sobre todo hacia el *cantor*, una nueva personificación dentro del tango, como antes lo era el compadrito para la coreografía.

En Buenos Aires, ya con una autoconciencia moderna, empezó el clima para retrospectivas e intentos historiográficos. De forma análoga, los años treinta son una fase importante para el desarrollo de los textos del tango.

El tema repetido de estos textos —la fugacidad de la vida— marca un contraste obvio con la sensación de presencia en el baile. Hace sentir una verdadera “nostalgia de presencia” (Gumbrecht), satisfecha por la danza, que constituye el polo contrario a aquella actitud nostálgica que mira hacia atrás conciente de la fragilidad del tiempo que vibra en las canciones. La experiencia de presencia, tal como toma vida en el diálogo de los pies, desaparece también cuando cesa la última nota musical, pero no sin realizar una forma de catarsis en la vida tanguera.

La segunda mitad de los años treinta es marcada por un cine nacional que presenta una retrospectiva de los comienzos del tango del novecientos, como “Los muchachos de antes no usaban gomina” (Romero 1937), o que hace revivir el escenario del legendario “Hansen”, o pone en escena zarzuelas de fin de siglo en cine sonoro como “La vida es un tango” (1939) o graba las últimas actuaciones del bailarín Cachafaz pocos años antes de su muerte. Usos pintorescos en la historia del baile, cuando los bailarines no se tomaban de la mano sino que bailaban tocándose sólo las frentes mientras los brazos quedaban doblados atrás, son prueba de una conciencia histórica dirigida a ver el tango como coreografía de los porteños. En el aspecto estético del tango se unen el pasado y el presente de los porteños bajo el estímulo de la música, que siempre era capaz de rebuscar en los sentimientos pasados.

¹⁸ Este argumento es de Blas Matamoro (1982).

Después de 1935 –no por casualidad *después* de la muerte de Gardel y el choque desilusionante que provocó– se inicia una nueva ola de baile que supone un contrapeso al “sufrir de distancias” (Gumbrecht) y a la mentalidad nostálgica que da un tono melancólico al presente.¹⁹

“(…) Sin embargo, la nostalgia transmitida y enraizada, es la sal en el puchero de nuestra personalidad heterogénea.”²⁰

A partir de la segunda mitad de los años treinta, políticamente conflictivos, se inicia el apogeo con un desarrollo increíble de la coreografía y sus figuras, esta vez con participación más activa y conciente de la mujer tanguera. El trabajo femenino en el Buenos Aires industrial había provocado cambios profundos tanto en las condiciones de vida de las mujeres como en las relaciones de los sexos. Desde 1935 los pasos cortos y rápidos del tango (véase el ritmo 2 x 4 del tango temprano) acaban por convertirse en pasos largos y lentos (Petróleo).²¹

Durante la época peronista de los años cuarenta es sobre todo en los Recreativos y Clubes de barrio donde los hombres y mujeres de Buenos Aires se encuentran para bailar. Muchos clubes deportivos convierten sus campos de fútbol o de básquetbol en pistas de baile. El tango se hace un fenómeno de masas: “baile multitudinario”, y obtiene una nueva función social. Según Blas Matamoro el tango se presta como instrumento adecuado para celebrar la “ceremonia de solidaridad corporal” en una nueva situación política: como “música nacional popularmente bailable”.²²

“El tango estaba por todos lados” y “la realidad que me rodeaba era tango”, escribe Juan Carlos Copes, que se crió en un tiempo en el que el tango se bailaba en las comunidades de los clubes y en las calles. Hans Ulrich Gumbrecht, que compara en un artículo los gestos retóricos de Perón y del presidente Menem, describe el espacio público peronista

¹⁹ Compárese el artículo de Gumbrecht (1990) sobre la modalización del presente.

²⁰ Poema de la tango-poeta Blázquez que primero se refiere a la nostalgia de los inmigrantes para después describir un aspecto de las mentalidades colectivas de los porteños. Eladia Blázquez (1983: 15 ss.).

²¹ Véase la entrevista en Hanna (1993: 58).

²² Véase las reflexiones sobre la función sociopolítica del tango en Blas Matamoro (1982), sobre todo en el capítulo “Era evocativa (1935-1950)”, pp. 172-194; especialmente pp. 177 s.

como una realidad, “en que todo se presenta idéntico con todo (el *justicialismo* con la nación, la nación con el pueblo, el pueblo con el presidente, el presidente con el *justicialismo* etc.)”.²³ La comunidad de los porteños bailando el tango se hace sinónimo del espacio público de la sociedad de los años cuarenta.

Los años cuarenta se consideran como el ‘tiempo de oro’ del *tango* en que el baile encontró su máxima difusión. “Entre 1935 y 1950 todo el pueblo bailaba tango” (Juan Carlos Copes). A eso contribuyeron las grandes reuniones de baile en el *River*, *Boca*, *Racing*, *Atlanta*, *Sportivo Buenos Aires*, en el *Palacio del baile*, *Luna Park* o *Palermo Palace*. En aquel tiempo cada uno/cada una de los habitantes se hace bailarín/bailarina y se integra así en una colectividad en que *las relaciones de las autorrepresentaciones corporales se fusionan como en un solo corpus*. En las enormes pistas o en los clubes locales de los barrios y vecindades el tango reina como *coreografía social*.

El tango de masas realiza al mismo tiempo un formativo doble: convierte unas relaciones íntimas en relaciones públicas y colectivas. En el abrazo del tango se encuentran unidos un hombre y una mujer, aceptando entrar en un enlace físico y psíquico complejo. La figura que están formando comprende –según los tangueros Ricardo y Nicole– un triángulo estético. Con sus brazos extendidos (la izquierda de él/ la derecha de ella) los bailarines que están cerca uno del otro forman un ángulo abierto. Así es como dejan lugar a una columna de aire al lado de sus cuerpos, que Ricardo y Nicole llaman “el tercer volumen”.

“Se puede observar en todos los tangueros. Si se ha visto un tango-salón de Buenos Aires, ahí donde baila el pueblo, es fácil acordar esta imagen de cientos de parejas bailando noche por noche en un abrazo tan típico del tango: por un lado abrazado estrechamente (la derecha de él, la izquierda de ella), por el otro lado abierto, teniéndose sólo de la mano (la izquierda de él, la derecha de ella). Un hombre, una mujer y el tercer volumen que se halla como una columna de aire entre los dos cuerpos a la izquierda del hombre y a la derecha de la mujer. Por el lado estrecho y cerrado tengo contacto directo e intensivo con mi pareja: cercanía. Por el otro lado, el abierto, hay algo entre nosotros.”²⁴

²³ Gumbrecht (1990, especialmente pp. 718 s.).

²⁴ Ricardo y Nicole: “Ein Mann, eine Frau – das 3. Volumen”, en: *Boletín del Tango* 5/1995, pp. 14 s., especialmente p. 15; traducción mía.

En este tercer volumen Ricardo y Nicole reconocen un símbolo ambivalente: la columna de aire al lado de los bailarines simboliza una cercanía en la que a cada momento puede irrumpir nuevamente la lejanía. Incluso en el abrazo más estrecho del tango está siempre implícita una amenaza dada por la dualidad entre cercanía y lejanía subconciente.

“El tercer símbolo es nuestro lado abierto, el símbolo de distancia, de nuestras fantasías dirigidas hacia afuera: una amenaza, la seducción de otro hombre/otra mujer, la separación. (...); el tercer volumen me hace sentir que hay una amenaza – el saber que nuestra cercanía sin embargo no es eterna. Pero sólo la distancia misma, o el saber su existencia, nos hace comprender la cercanía y vivir” (ibid.).

También en la pareja tanguera de los años cuarenta que representa la ‘célula’ de la sociedad porteña de entonces, está ya contenida el aspecto psicológico de la antítesis entre cercanía y el ‘sufrimiento de distancia’. Sin embargo, la imagen de centenares de parejas ofrece en Buenos Aires otra dimensión más. Cada uno/cada una en las pistas gigantes de baile puede identificarse a diferentes niveles. Las posibilidades se extienden desde una actitud hacia ‘sí mismo’ tanto como hacia la ‘nación’: comprenden la experiencia de su cuerpo-ser (YO), de cercanía corporal del otro (TÚ), de la creación compartida en el baile (YO/TÚ), y la conciencia de pertenecer a una colectividad, club o BARRIO. En la comunidad de las reuniones de baile en el *River*, *Atlanta*, *Sportivo Buenos Aires* o *Luna Park* se da lugar a fantasías que se conectan con la imagen que los bailarines elaboran de su propio cuerpo y que van dando un carácter corporal a la categoría del *Pueblo*.

De esta manera el grupo formal del *Yo – Tú – Barrio* se abre, en la coreografía social del tango, hacia la constelación del *Yo – Tú – Pueblo* o comunidad de los porteños. La ficción del *Pueblo*, es decir de las masas políticas de Buenos Aires, adquiere así un *cuerpo*, como antes había obtenido una voz con la de Gardel que es al mismo tiempo la voz de la ciudad. Perón y Evita, que –como es bien sabido– vino de las capas más pobres para llegar a ser esposa del presidente, encarnaban en el auge del justicialismo esa comunidad en la que todo se presentaba en su condición de identidad global. La coreografía del tango garantiza en este período una “ceremonia de solidaridad corporal” y la sensación de formar parte del cuerpo de la sociedad porteña, constituida por las olas

de migraciones interiores y exteriores, con el ritmo de tango. Una tal demostración de unidad corporal, basándose en la fuerza coordinante del baile, no habría podido ser realizada por la actitud nostálgica de la canción. Sin embargo, incluso a la vista de aquella comunidad intensiva popular, está siempre presente la contradicción entre *colectividad* (baile) y *soledad* (canción) dentro del mundo tanguero: la búsqueda de cercanía tanto como el ‘sufrir de distancia’. En la novela *Hombres en soledad* escribe Manuel Gálvez 1937:

“En este país donde las gentes y las cosas son inexpresivas, la expresión del tango ...

- ¿Expresión de qué tiene el tango? -lo interrumpió Ibiza, casi gruñendo.

-El tango es la única expresión auténtica de Buenos Aires, que es, a su vez, expresión y resumen de la Argentina. Es todo instinto, como nosotros, que hemos vivido siempre una vida instintiva, poco razonada, poco intelectual. El tango, por pertenecer al mundo de la sensación y lo infraconsciente, es antiintelectual, como es la esencia de lo argentino; y por pertenecer al mundo del sentimiento y del instinto creador, es opuesto a lo mecánico y a lo colectivo. En el tango se encuentran muchas de nuestras características esenciales. Por eso es expresión de nuestra pasividad, de nuestra tristeza fundamental, de nuestro sensualismo lánguido, de nuestra pereza, de nuestra desolación.

-Y de nuestra soledad – agregó Brígida.

-Y de nuestra separación ... -dijo Dalila, como para ella sola ...” (Gálvez 1942).

El tango-danza sigue desarrollándose en las circunstancias positivas de una cultura de baile singular. La presencia del formalismo plástico que diseñaron compadritos y sus hembras bravas se hace respetar dentro de la sociedad industrial moderna como un logo omnipotente, incomparable a los bailes de moda que se suceden con rapidez en las metrópolis europeas. Mientras la sociedad industrial de la provincia de Buenos Aires despliega una nueva autoconciencia nacional en el contexto de una cultura de masas, se acuerda del baile como categoría central. Como resultante de ello se va comprobando una identidad ‘nacional’ conexas a la *memoria del cuerpo*.

Por eso la cultura de baile también se proyecta hacia ese todo del suelo bonaerense, aunque haya numerosos barrios y clubes de baile en competencia.

“En cada barrio se cocinaba una forma. En Urquiza y Saavedra tenían peso de elegancia y el porte. En Flores se bailaba más agachado, una cosa más orillera. En Villa Crespo, por la impronta de Copes, los movimientos eran más veloces y decididos, un tango más urgente. Eso sí, había que mover los pies. La pinta no te salvaba si no tenías sentimiento.”²⁵

El tango agranda su repertorio de pasos en el clima competitivo de esta cultura del baile con una dinámica excepcional. Su coreografía es trabajada y mejorada por bailarines activos que impulsan la integración de elementos estéticos siempre nuevos. A partir de la mitad de los años treinta se dejó de bailar pasetes para introducir pasos de terminación. De la combinación de dos –posibles– pasos básicos originales de los años veinte, emerge la llamada “base” de los años cuarenta,²⁶ siendo la novedad más importante el cruce de la mujer. Comprende ocho pasos y es el paso básico del tango argentino en Buenos Aires hasta hoy.

Ciertamente se dan diferencias en el modo de combinación entre paso básico y figuras. Mientras en los años veinte existían varios pasos y paseos básicos a los que seguían cuantas figuras fueran posibles, desarrollando así un estilo continuo hasta el término de la música, durante los años cuarenta se dio un cambio. Entonces las figuras eran incorporadas en la nueva base que siempre se termina en un paso marcado de terminación para empezar de nuevo –con otras figuras al medio– y terminar, como lo indica entonces el fraseo de la música.²⁷

Durante los años cuarenta se crearon numerosos elementos estéticos nuevos: los famosos ganchos, boleos y más que nada los giros complicados. Los orígenes bravos del nacimiento del tango ya habían pasado a la leyenda, tanto como las relaciones incontroladas y violentas entre los sexos. Son trasportados sin embargo por el vuelo de los mitos apoyados también por los medios modernos, pero en las pistas populares las reglas de comportamiento no escritas son bien estrictas y miradas de reojo. A

²⁵ “Con el alma de tango”, en: *Clarín*, Buenos Aires 1995.

²⁶ Estas informaciones las debo a Juan Dietrich Lange, etnólogo y bailarín uruguayo que es conocedor del tango temprano de los años veinte y ayudó a crear en Berlín un movimiento del tango argentino con ayuda del profesor más destacado de Buenos Aires: Antonio Todaro.

²⁷ Ibid.

la pregunta “¿Qué se entiende por la edad de oro del tango?”, el bailarín argentino Eduardo Arquimbau contesta en una entrevista:

“El tango de los años cuarenta, fue del tiempo de las mejores orquestas, mejores cantantes, textos y de los mejores danzarines. Todos los bailarines concurrían a las milongas de Buenos Aires para descubrir una nueva coreografía: el estilo de los cuarenta. A partir de ese momento la mujer cruzaba caminando, hacían giros, boleadas, ganchos y muchas cosas más. Esto nos llega hasta el tiempo de hoy porque es la base sobre la cual se sigue desarrollando. En los años cincuenta se daban algunos cambios a nivel del baile de salón que es rico en movimientos y mucho más íntimo y sensible. Pero la base para nosotros, aunque bailemos varios estilos, sigue siendo la de los años cuarenta.”

Muchas de las milongas legendarias existen en Buenos Aires hasta hoy, como el famoso “Sin Rumbo – La Catedral del Tango”:

“Acá se lo sostuvo como a una religión. Miércoles y viernes, milonga. Venían los cracks de todos los barrios, con una barra para apoyarles los pasos.”²⁸

En los tango-salones actuales, Gerardo Portalea y Lampazo (como también Fino, Elsa María y otros más) son considerados milongueros excelentes que nunca se hicieron profesionales, representando a una tradición especial del tango:

“Gerardo Portalea y ‘Lampazo’ bailan ensimismados y –con delicadeza olvidada– sugieren a sus compañeras el destino de los pies, el giro preciso, el vaivén lento del cuerpo. ‘Hay que mirarlos, son los últimos bailarines de patio, los últimos milongueros’, acuerda la platea, sentada a mesas austeras alrededor de una pista que hipnotiza como un fogón. (...) ‘No se trata sólo de bailar un tango’, dice Portalea. ‘Estamos sosteniendo una tradición’, confirmará ‘Lampazo’.”²⁹

En los años cincuenta nació como variante estilística del baile el *tango de salón*, antes de que el baile pasara al olvido durante tres decenios, dejando espacio a la recepción dominante del tango-canción. Sólo desde mediados de los años ochenta –al terminar los toques de

²⁸ ‘Tanguito’ Oliveto, “Con el alma de tango”, en: *Clarín* (Buenos Aires 1995).

²⁹ Ibid.

queda— se hizo sentir un renovado interés por la coreografía porteña. Ahora los tango-salones de Buenos Aires se vuelven a llenar para la práctica de bailes, milongas y tangos y no sólo participan los viejos sino que cada vez más se integran los jóvenes. Sobre todo se destacan parejas jóvenes profesionales que se nutren de la tradición y tratan al mismo tiempo de renovar el baile y darle nuevos impulsos de cara a un futuro vivo. En el campo de la historiografía del tango, la estética de la coreografía es precisamente la que hoy está exigiendo mayor atención por parte de los estudios científicos. Mi disertación quisiera ser una modesta contribución a este desiderátum.³⁰

Bibliografía

- Azzi, María Susana (1991): *Antropología del tango. Los protagonistas*. Buenos Aires: Ed. de Olavarría.
- Blázquez, Eladia (1983): “Sobre los inmigrantes y su nostalgia”, en: *Buenos Aires Cotidiana*. Buenos Aires: Editorial Fraterna.
- Brave, Wouter/Ferrer, Horacio (1994): *El arte del Tango. Muziek, Dans, Lyriek*. Amsterdam: Tango Palace Dansstudio.
- Cuello, Inés (1980): “La coreografía del tango”, en: *Antología del Tango Rioplatense. Vol. 1: Desde sus comienzos hasta 1920*. Instituto Nacional de Musicología Carlos Vega. Buenos Aires 1980.
- Dinzel, Rodolfo (1994): *Tango una danza – esa ansiosa búsqueda de la libertad*. Buenos Aires.
- Dujovne Ortiz, Alicia (1986-87): “Buenos Aires” (extractos), en: *Discourse. Journal for Theoretical Studies in Media and Culture* 8, pp. 73-82.
- Estévez, Carlos Alberto (Petróleo) (1996): “Interpretación milonguera”, en: *Boletín del tango* 6, Berlín, pp. 4-5.
- Gálvez, Manuel (1942): *Hombres en soledad* (1937), Buenos Aires: Editorial Losada.
- Gobello, José (1973): *Palabras perdidas*, Buenos Aires.

³⁰ Monika Elsner: ‘Das vier-beinige Tier’. *Bewegungsdialog und Diskurse des Tango argentino*. Frankfurt a.M. 2000.

- Gumbrecht, Hans Ulrich (1990): "Die Stimmen von Argentinien's Leichen", en: *MERKUR. Deutsche Zeitschrift für europäisches Denken* 9. München, pp. 715-728.
- Gumbrecht, Hans Ulrich/Pfeiffer, K. Ludwig (eds.) (1988): *Materialität der Kommunikation*. Francfort d. M.
- Hanna, Gabriela (1993): *Así bailaban el tango. Argentinitische Tänzer erzählen*. Berlín: Metro-Verlag.
- Martínez Estrada, Ezequiel (1933): "El tango", en: *Radiografía de la Pampa*, Buenos Aires, pp. 247-251.
- Matamoro, Blas (1982): *La ciudad del tango. Tango histórico y sociedad*. Buenos Aires: Editorial Galerna.
- Merleau-Ponty, Maurice (1966): *Phänomenologie der Wahrnehmung* [1945], (Phänomenologisch-psychologische Forschungen 7, ed. por C. F. Graumann y J. Linschoten). Berlín.
- Pampín, Manuel (ed.) (1976 ff.): *La historia del tango*. Buenos Aires: Ed. Corregidor.
- Plessner, Helmuth (1982): "Lachen und Weinen. Eine Untersuchung der Grenzen menschlichen Verhaltens" [1941], en: *Gesammelte Schriften VII: Ausdruck und menschliche Natur*, ed. p. G. Dux, O. Marquard y E. Ströker. Francfort d. M., pp. 201-388.
- Rudolf Laban speaks about Movement and Dance (1971): ed. por Lisa Ullman, Addlestone: Surrey.
- Schilder, Paul (1950): *The Image And Appearance Of The Human Body. Studies in the Constructive Energies of the Psyche* [1935]. Nueva York: International Universities Press.
- Vega, Carlos (1936): *Danzas y canciones argentinas. Teorías e investigaciones, un ensayo sobre el tango*. Buenos Aires.
- (1954a): *Introducción a la coreografía del tango argentino*. Buenos Aires.
- (1954b): *La coreografía del tango argentino*. Buenos Aires.
- (1977): "La formación coreográfica del tango argentino", en: *Revista del Instituto de Investigación musicológica Carlos Vega* 1, pp. 11-19.
- Vidart, Daniel (1967): *El tango y su mundo*. Montevideo: Ed. Tauro.

Meri Lao

Un caso de tanguitud en Italia

En este artículo quiero contar de mi quehacer con el tango desde Italia, de mi experiencia personal de más de treinta años como cultora, escritora y música.

En el verano de 1995 fundé la “Accademia Scientifica del Tango e del Bolero in Italia”. ¿Por qué científica? Para dejar aclarado que se trataba de una Academia de estudios, de investigación, y evitar la invasión de los chantas con berretín de cantor o con ganas de armar bailongo. ¿Por qué no sólo el tango, sino también el bolero? Porque preveo que, en cuanto se apacigüe la moda del tango, la rosa de los vientos girará hacia esa otra forma expresiva de lo latinoamericano. La susodicha Academia, que no tiene sede independiente, está hospedada por el Instituto Español de Cultura, capaz de encarar de manera vivaz y moderna la cultura de habla hispánica en sentido amplio, tan argentino, uruguayo, cubano o mexicano como el que más. Y que, por añadidura, se domicilia en uno de los lugares más hermosos del mundo, la plaza Navona de Roma.

La prensa italiana le dio mucho relieve a la cosa. Un editor, al ver que yo seguía vinculada a América Latina –pues últimamente me había dejado llevar por el tema de las Sirenas–, me comisionó otro libro sobre el tango. El quinto sobre el tema, para mí; un trabajo de madurez. Tuve la absoluta libertad de enfocararlo como quería, tanto en la forma como en el contenido; me fue dado inclusive idear la portada, con esta foto de Gardel decapitado que evoca a Magritte, se sonríe en la contraportada. No hubo intervención alguna de secretarías de redacción (juro que todos los errores son míos). Puse una filmografía completa del año 1915 a hoy, y un cuadro comparativo con el jazz. Al final, una antología de 120 letras con su traducción al italiano, en que conviven los poetas del tango y otros que fueron puestos en música, como Gelman, Borges,

Trejo, el Cortázar al que se refiere Walter Berg en este volumen, sin que falten Les Luthiers.

En *T come Tango* (T de Tango) retomo el tema con una óptica internacional, tal como lo expresa el título, que es la palabra convencional universalmente empleada para indicar la letra T del alfabeto fonético. Mi intención es desbrozar al tango de la maraña de clichés con que lo han tupido, cuestionando las afirmaciones limitativas que se siguen propagando acríticamente; poniéndome algunas veces, si se quiere, contra lo que yo misma sostuve anteriormente. Pues es hora de tratar al tango como otra realidad más de la cultura latinoamericana. Como la papa, el maíz, el tomate, el chocolate. Una realidad cultural que se ha convertido en un bien indiscutible de todo el mundo, sin necesidad de que alguien le haga el artículo ni que lo adultere para hacerlo supuestamente más digerible.

Claro que nos hallamos ante un fenómeno social viciado desde sus comienzos por la colonización cultural. Los intercambios son desiguales. Cuando el tango llega a Europa, nadie se imagina que en la sola Buenos Aires había más teléfonos que en Italia y más autos que en Francia, y que se estaba construyendo a cielo abierto la Línea A del metro, obra notable de ingeniería. Los europeos consideraban “esos países” en bloque, con suma aproximación geográfica, sumergidos en un trópico perenne, y habitados por rudos pistoleros y criollas propensas a la ninfomanía, con un fondo sonoro de caballos al galope y castañuelas.

Los primeros tanguistas de gira por Europa, tan morochitos ellos, blanquitos de tez, vestidos como todo el mundo, eran demasiado parecidos a los europeos. Carecían de justificación si no llenaban los requisitos del exótico. Así, desde Bernabé Simarra hasta los distintos personajes de Hollywood, para bailar el tango se impone el atuendo de torero o de gaucho (da igual), con espuelas muy poco saludables para los tobillos de la compañera. Lo mismo acontece con los músicos, como Francisco Canaro y los integrantes de su orquesta, obligados a disfrazarse de gaucho con poncho y chiripá dominguero. Pero lo peor es que, al volver a su país natal, perpetuaban esa moda “europea”: recordemos a Azucena Maizani, tan campante en su anécdota de Ñata Gaucha. Un Julio De Caro no renuncia, ni aquí ni allá, al uso del smoking o del frac, igual que los concertistas de música clásica; y podía permitírsele pues también su música obedecía a una actitud rigurosa. Sin embargo, aun en

nuestros días no cesan las ganas de disfrazarse de compadrito con sombrero sobre la oreja o de taquera con vistosas ligas y echarpes de marabú. Si lo comparamos con los cultores de jazz, que no sienten ya la menor necesidad de tiznarse la cara con hollín para ser más creíbles, vemos que en el tango todavía actúan ciertos resortes típicos de la colonización cultural.

Valga lo mismo para la noria del burdel. En una revista española, un autor reconocido llegó a afirmar hace poco que el prostíbulo más famoso de Buenos Aires está ubicado en Corrientes 348 (el incipit del tango "A media luz"). Pero también estudiosos argentinos escriben por ahí que el título "Colorado el siete" se refiere al número cívico de un apartamento complaciente indicado con luz roja; me parecería más lógico en cambio que aludiera al siete de la ruleta, que, con todo el respeto para quien apostó al negro, es universalmente colorado. A este subtema le dedico un capítulo del libro que se denomina "Si el Choclo fuese cúbico".

Las tonterías se desbaratan solas, dejando simplemente obrar el sentido común (p. 52). Para desbaratar los esquemas más resistentes, en cambio, me remito a estudios serios y bien documentados. Por ejemplo, que los primeros pianistas fueran iletrados y compusieran tangos en los prostíbulos: alcanzaría la investigación de Oscar Himschoot (p. 111) sobre Eloísa d'Herbil, gran dama aristocrática, alumna de Liszt, concertista internacional, que entre otras cosas compuso "Cuidado con los cincuenta" años antes que Villoldo escribiera "La Multa". O bien el trabajo de Hugo Lamas y Víctor Di Santo (p. 52) sobre los oficios de las personas e inventarios de muebles de las casas de tolerancia. Para otros motivos adyacentes, como la presencia masiva de los dialectos italianos en el lunfardo (p. 47), abrego en la tesis de doctorado que realizó Zaira Drammis, una alumna mía de la Universidad de Turín. En el capítulo sobre Gardel (p. 73) recurro a la labor investigativa efectuada por Silva Cabrera, Tabaré Di Palma y Eduardo Payssé González, que demuestra su nacimiento en Tacuarembó, aunque algunos aduzcan como prueba fehaciente de nacionalidad que Gardel no cantó nunca "Mi Montevideo querido" sino "Mi Buenos Aires querido" (acabo de oírlo en un documental de alta definición informática).

Siendo mujer, me interesó profundizar el aporte femenino en el tango (pp. 109-121). Siendo curiosa, me fui a Finlandia para estudiar y

comunicar, de primera mano, el fenómeno del Finnish Tango (p. 29). Por lo que respecta a la parte musical, por suerte actué como pianista clásica una sarta de años, y aunque haya abandonado el oficio, eso me salvaguarda de confundir los bajos con el pianísimo, las octavas con los octavos, el recitado con el recitativo, la forma suite con la forma sonata, como tanta pretendida crítica musical que circula sobre el tango y que emplea términos técnicos como tonalidad, cadencia, cromatismo y digitación sin saber de qué se trata. O sea, al juzgar musicalmente a Gardel, por ejemplo, lo hago con la misma actitud mental con que juzgaría a la Callas, a Frank Sinatra o a Pavarotti; observo cómo abre los ojos para empujar la voz, qué hace con la respiración y cómo articula (esas enes fin de sílaba que se vuelven eres) para conseguir un ligado tan perfecto, o qué timbre emplea cuando alude al pasado o a un adjetivo en especial. Y les aseguro que su grandeza se explica mucho más que si se me ocurriera repetir el lugar común de que cada día canta mejor.

Los músicos nunca tuvieron prejuicios contra el tango. Stravinsky, Rubinstein, Satie, Furtwängler lo adoptaron inmediatamente, incorporándolo a su propia cultura. El tango entró en el Colón en el año 1933 (p. 101), si bien muchos lo olvidaron. Tito Schipa grabó tangos rioplatenses y compuso otros. Plácido Domingo cantó sin acento español en un disco de 1981 bajo la dirección de Roberto Pansera. Y eso continúa. Asistimos a conjunciones musicales de personalidades en el ápice de su carrera, que hasta ahora estaban situadas en versantes diferentes o incommunicantes. Daniel Barenboim con Rodolfo Mederos y Héctor Console. El letón Gidon Kremer, con su vena irónica y su Stradivari de 1734, le rinde homenaje a Piazzolla. Y otras contaminaciones, otras fusiones vitales de una música que nació del mestizaje (p. 33). Nuevas reacciones químicas agregándose al crisol que, en más de un siglo, vio fundirse tantos pueblos, tantos estilos y tanta nostalgia. En eso reside el secreto de su longevidad, más allá de las modas y de las tentativas de fosilizarlo.

En Europa hay que luchar contra el cliché de que el tango es sobre todo una danza, una danza y basta. Y aquí también le llueven los lugares comunes: que es sensual, machista, pecaminosa, que fue prohibida por la Iglesia, etc. Una manera de liquidarlo sin hacer el menor esfuerzo para comprender su originalidad y su misterio. En el libro registro y describo los pasos y figuras principales, comparándolo con otros bailes

de salón, y emprendiendo también un análisis simbólico (pp. 59-67), como metáfora de los accidentados caminos de la pareja humana.

Un capítulo lo consagro en “Dar a Borges lo que es de Borges” (p. 129), contra los disparates que circulan como el de que vio en el tango “la mimesis del coito en sus distintas posiciones” o el de que escribió letras para que su detestado Gardel les pusiera música. También me divierto en jugar con ciertos estilemas casi compulsivos como “El tic del corazón”, que aparece entre la estrofa y el refrán, con versos que dicen “de mi pobre corazón”, “que me llena el corazón”, “me detuvo el corazón” ...

Tal vez les interese conocer mi labor como traductora, que es una manera de vivir la doblez que da la emigración o el exilio. En el lejano 1967, en el libro *¡Basta!* del editor François Maspero de París, traduje 185 canciones latinoamericanas de testimonio y rebeldía, algunas de ellas en versiones rítmicas, aptas para ser cantadas en otro idioma. Ustedes pueden suponer que exista una red de mercaderes, una verdadera mafia. Lo que probablemente no sepan es que “La Cucaracha”, la canción anónima de la revolución mexicana, que las tropas de Villa dirigían a sus enemigos, acusándolos de ser poco viriles y drogadictos, a los fines del copyright pertenece a Italia. Los señores Galdieri y Savino fueron los primeros en registrarla como música propia ante la SIAE, la Sociedad de Autores Italiana; le cosieron un texto, acción por la cual perciben ganancias multimillonarias. Para quien no estuviera enterado, “cucaracha” en italiano se dice “scarafaggio”: el mismo acento tónico, el mismo número de sílabas. Dichos señores hubieran podido hacer una traducción literal. Pero no. Prefirieron ser más creativos, lo que dio lugar a estos versos que retraduzco para ustedes:

“La cucaracha, la cucaracha, boca a boca, cuor a cuor,
la cucaracha, la cucaracha, es la vo-oz del amor.
La cucaracha, la cucaracha, no sé qué quiere decir ...
[¿Por qué no consultaron un diccionario español/italiano?]
La cucaracha, la cucaracha, en un beso va a acabar.”

Felizmente los tangos que merecieron traducciones de ese tipo son pocos. Valga por todos el caso de “A media luz” (p. 23), donde el texto de César Lenzi es corregido de esta manera por el Sr. Adorni:

“Al viejo bar sevillano [*otro deficiente en geografía*]
te quiero conmigo llevar ...

A media luz, amor,
cuán bello es amar,
a media luz, amor,
me tendrás que besar ...”

[*Cualquier semejanza con “La Cucaracha” es pura coincidencia*].

Por supuesto, en este panorama, una traducción libre de racismo y respetuosa del texto original parecerá una obra maestra, lo cual se verá confirmado por las regalías, inversamente proporcionales. Para mi trabajo en lo que atañe a la música incidental para el teatro o el cine recurrí copiosamente al tango, traduciendo los del repertorio rioplatense y componiendo otros. Lástima que no tuve tiempo para reconsiderar dicha tarea según los enfoques tan esclarecedores que le dieran Michael Rössner y Ana María Cartolano en este mismo libro.

En 1981 la Compagnia del Collettivo de Parma, el segundo grupo teatral italiano no oficial, puso en escena *Tangonero*, operina mímica de la que soy coautora junto con Giorgio Belledi. Trata de un hombre que le tiene “terror al porvenir”, que para él está representado en los agujeros negros astrofísicos. Vive en una nave desarmada con una mujer que cumple el papel de madre, maestra, enfermera, novia, compañera en la lucha política, esposa, muerta, resucitada, asesina y viuda. Toda vez que el protagonista se topa con algo de forma circular (un calcetín, la letra O del alfabeto, etc.), es atacado de catalepsia. El tango, con su facultad de inmitir en el pasado, es el único antídoto para su mal. A tal fin contrató un conjunto de tanguistas que, tocando y cantando, le resuelven las distintas crisis. Quiso el azar que Pina Bausch pasara por el teatro durante nuestros ensayos, que ese fuera su primer contacto con el género rioplatense, y que se sintiera tan provocada como para crear, tiempo más tarde, el espectáculo *Bandoneón*, llamando a Pedro Alberto “Teté” Rusconi a Wuppertal para que instruyera a sus bailarines.

Otro ejemplo es “Ranatango”, que hice para una comedia mía titulada *Discurso sobre la inferioridad de la rana*, donde un científico demuestra con pruebas incontrastables la inferioridad de aquella respecto al hombre, sea en el salto, la sexualidad, la vivienda, el lenguaje, el canto y otros rubros. Pero al bailar el “Ranatango” con su odiada contrincante, una ranota de satén de dos metros de altura (fabricada con

un colchón inflable) pierde el control, y en un arrebató erótico la viola. Ahora, con la complicidad de Lagmanovich, Noemí Ulla y Eduardo Romano, que mencionan en sus artículos la "Sonatina" de Rubén filtrada por Celedonio, y demás préstamos, parodias, pastiches y glosas, me atrevo a someterles el texto de "Ranatango", que dice así:

"Oh rana,
con enaguas de satin,
la soberana
de mi noche suburbana
que una mañana
se metió a hacer macanas
y ahora es la sombra vana
que llora en mi corazón.
¿Que vos bailabas con tanta filigrana?
¿Qué fue del bulincito, aquel verde nirvana?
¡La lava de cemento ya todo sumergió!
Y pasan los recuerdos en larga caravana
y me parece verte tras un velo de smog.
La vida te ha cambiado, ya no sos más mi rana:
en la laguna insana todos te baten ... frog!"

El refrán está rematado con unos compases de woogie-boogie. Y tal vez estigmatiza la idea final que tengo del tango: un puro acto de resistencia humana contra el dominio anglosajón de la música popular.

En *La Città delle Donne* de Federico Fellini intervine con una escena de vocalidad y gestualidad femenina, y componiendo además la canción leit-motiv del film. Dado el desenfado de la letra (perdónenme por la palabrota final), le puse un ritmo de tango congo. Ese que los blancos hacían más acompasado y llamaban habanera (p. 38). Ese que los negros hacían más juguetón (recordemos "Mamá Inés"). Y que al fin y al cabo se puede reducir al "café con pan", ritmo omnipresente en la música negra caribeña que constituye la base del tango rioplatense.

Todo esto fue entrando en un calderón titulado *Tanghitudine* (Tangitud) que realicé hasta hace cuatro años. Un one-woman-show multimedial con unos veinte temas, donde vertía mis memorias de vida y otras musicales de pianista, animándome también a cantar en público. Les confieso que me metí en un terreno sumamente resbaladizo. Traje en video una selección de cinco temas:

- 1) "Barrio de tango" de Manzi y Troilo, en italiano "Quartiere tango"; imágenes de archivo y de Sigfredo Pastor, arreglo musical con candombe uruguayo.
- 2) "Mano a mano" de Flores y Razzano, en italiano "Siamo pari"; traducción casi literal, elisiones anticuadas, caricatura en la interpretación; imágenes del único compadrito que alcancé a conocer, y que me bastó.

"Delirante di tristezza, riconosco che in passato
 nella vita mia da paria sei stata buona con me.
 La presenza tua decisa il mio nido ha riscaldato,
 sei stata calma, paziente, e lo so che mi hai amato
 come nessun altro al mondo, come mai amar potrai.
 Poi è giunta la riscossa della povera ragazza
 che schivava la miseria nella lurida pension.
 Ti sei fatta una signora, ride la vita e impazza,
 il denaro del tuo merlo te lo bevi nella tazza
 da tranquilla parassita di perfetta digestion.

Oggi hai la zucca gonfia di tristissime illusioni,
 ingannata dagli scemi, dalle amiche, i protettor.
 La baldoria coi potenti e le folli tentazioni,
 il successo e la disfatta di leggere aspirazioni
 sono entrate nel profondo di quel povero tuo cuor.
 Io non devo ringraziarti, ora siam rimasti pari,
 non m'importa cosa hai fatto, cosa fai, cosa farai.
 Dei favori ricevuti son saldati gli inventari
 e se pochi debitucci son scappati involontari
 al ganzo che hai di turno facilmente addosserai.

Ti desidero un successo che sia sempre più costante
 e una bella lunga fila di ricchezze e di piacer.
 E al viveur che ti mantiene, che abbia denaro contante
 per poter pavoneggiarsi da magnaccia importante,
 e che dicano i ragazzi: "Magari poterla aver!".
 Quando poi in un domani un inutile mobilio
 senza smalto, abbandonata, sgangherata tu sarai,
 se avrai bisogno di aiuto, anche solo di un consiglio,
 vieni qui da quest'amico che andrà certo in visibilio
 e si giocherà la pelle quando tu lo chiederai."

- 3) “Fuimos” de Manzi y Dames, en italiano “via!”; imágenes de gotas (de vinagre), suavizadas por las armonías ravelianas.
- 4) “Ranatango” cuya traducción cité, en italiano; imágenes de la ranota teatral y ranas reales, que superan toda fantasía.
- 5) “Una donna senza uomo” a la que recién me referí; imágenes del film de Fellini *La Città delle Donne*, y de *Tangonero*; la publicidad, por último, en relación dialéctica con el contenido de la letra, que les doy en dos versiones equivalentes:

“Una donna senza uomo è
è come un naso senza officina
un capitombolo senza la mitria
un dizionario senza benzina
un parafulmine senza la cipria.

Una donna senza uomo è
un perizoma senza pignatta
un pipistrello senza culatta
un pomodoro senza ciabatta
un purosangue senza cravatta.

Una donna senza uomo è
un paralume senza bagnino
un palissandro senza orecchino
un palinsesto senza zerbino
un partigiano senza girino.

Una parentesi senza diuretico
donna è
una pellicola senza capezzolo
c'est une femme
una piramide senza solletico
woman is
una polemica senza corbezzolo
es mujer.

Mentre un uomo senza donna
mentre un uomo senza donna
che cazz'è?
che cazz'è??”

“La mujer que no tiene hombre es
una pelota sin orificio
una pirueta sin edificio
una pared sin padre nutricio
una postal sin muela del juicio.

La mujer que no tiene hombre es
una palanca sin maquillaje
una petunia sin equipaje
una pregunta sin tonelaje
una puntada sin porcentaje.

La mujer que no tiene hombre es
una pianola sin alpargatas
una parótida sin culata
una promesa sin garrapata
una pestaña sin fe de erratas.

Una parálisis sin pentatlón
es mujer
una parábola sin ventanilla
donna è
una política sin pantorrilla
c'est une femme
una pirámide sin sabañón
woman is.

Pero un hombre sin mujer
pero un hombre sin mujer
¿qué coño es?
¿qué coño es??”

Walter Bruno Berg

Julio Cortázar y el tango
(Rayuela y Trottoirs de Buenos Aires)

1. El jazz y el tango: del lado de allá y del lado de acá

“Se dio cuenta de que la vuelta era realmente la ida en más de un sentido.”¹ La reflexión del protagonista al principio del capítulo 40 de *Rayuela* es programática. *Ir y volver; del lado de allá y del lado de acá; estar en París o estar en Buenos Aires; ser Oliveira, el hombre que se ha ido, pero que se queda con nostalgias de volver, o bien, ser Traveler, “nómada fracasado”* (Cortázar 1975: 271), “porteño humilde” (Cortázar 1975: 269) –según sus propias palabras–, al que no se le ocurre jamás moverse de su sitio: he aquí el paradigma fundamental que instruye el tema principal de la novela, el tema de la *búsqueda*; búsqueda, en efecto, “en más de un sentido”: búsqueda ‘metafísica’ en primer lugar, búsqueda estética, pero también –y sobre todo– búsqueda de la ‘identidad’, del *ser argentino*, o sea, búsqueda de la *argentinidad*. Por eso, no es de extrañar que se encuentre, en el centro del paradigma, una oposición significativa, la del tango y del jazz. No cabe duda la preferencia del narrador: Johnny Carter, el *perseguidor* prototípico –por decirlo así–, protagonista trágico del famoso cuento homónimo –texto clave de toda una serie de textos cuyo punto culminante va a ser *Rayuela*–,² no es cantor de tangos sino músico de jazz. Oliveira a su vez, protagonista de *Rayuela*, también es aficionado al jazz. No sólo él, sino también el resto de los amigos heterogéneos que componen el llamado *club de la serpiente*. Para los miembros del *club*, el jazz parece ser un punto de convergencia donde se encuentran los diferentes móviles que determinan su existencia de intelectuales – el rompimiento

¹ Cortázar (1975: 268).

² Berg (1991: 92 s.).

con el ambiente “burgués”, su afán de trascendencia y también, hasta cierto punto, su interés por el prójimo. “*See, see, rider ... see what you have done*” (Cortázar 1975: 72) canta Big Bill Broonzy cuando Wong acaba de mostrar las fotos horribles de la tortura china. El jazz, pues, es un verdadero *trampolín* en el sentido de los surrealistas. Ahora bien, llegando a Buenos Aires, Oliveira va a encontrarse con su viejo amigo Traveler que es un aficionado del tango. Al contrario de Oliveira, que sólo escucha *discos* de jazz, Traveler también es músico; toca la guitarra y *canta* tangos. Toca tango –podríamos decir– como Johnny Carter toca jazz. ¿Cuál es la significación –preguntamos– de ese encuentro entre un aficionado del jazz y un aficionado del tango, encuentro entre dos amigos que, además de ser amigos, al final de la novela, resultan ser verdaderos *doppelgänger*? ¿Cuál es la significación –sobre todo– para el tango, que aquí nos interesa? No se trata de una pregunta –digamos– meramente ‘académica’. Basta con recordar los rasgos autobiográficos inherentes a la construcción del personaje de Oliveira para entender la importancia de la pregunta para la obra entera de Julio Cortázar. Voy a contestarla en dos tiempos: primero, echaremos una ojeada breve sobre el tratamiento del tango en *Rayuela*. Después, vamos a ocuparnos más en detalle de una colección de seis tangos del propio Cortázar aparecidos a principios de los años 80 bajo el título *Trottoirs de Buenos Aires*, ejecutados por el cuarteto del cantor Juan Cedrón. La música es de Edgardo Cantón.

2. El tango en “Rayuela”

“Il faut voyager loin en aimant sa maison.” La cita es de Apollinaire y sirve de epígrafe a la segunda parte de *Rayuela* – “del lado de acá”, es decir, a la “vuelta”. Conviene recordar que es Apollinaire quien fue, históricamente, el inventor del término *surrealismo*. Oliveira, pues, vuelve a Buenos Aires con la perspectiva del Surrealismo. ¿Cómo se presenta, pues, en esta perspectiva, el tango? Digamos por de pronto que hay poca compatibilidad entre el mundo del tango y el del Surrealismo. Donde el primero dice *sí*, parece que el segundo dice *no*.

Así no cabe duda de que el mundo del tango está poblado de *sujetos*, sujetos en el sentido clásico de la palabra: sujetos masculinos o femeni-

nos; sujetos tristes y deprimidos, a veces llenos de ‘rencor’ (sobre todo cuando se trata de hombres), pero también, a veces, alegres, irónicos y optimistas; sujetos, pues, con todas las incoherencias y contradicciones del mundo en que viven; sujetos, sin embargo, siempre *conscientes* del valor y del coraje que se necesita para enfrentarse a la vida. Las *historias* que se cuentan son historias de arrabales; historias de compadritos o de canfinfleros; historias, a veces, de gauchos venidos a menos en el ambiente urbano; historias también, algunas veces, de gente que *trabaja*, gente que debe enfrentarse a la situación degradante del llamado proletario. Estéticamente, los *textos* de “los poetas del tango-canción” pertenecen a tres categorías: al subjetivismo romántico en cuyo centro se encuentra el diálogo del sujeto consigo mismo; al modelo de la novela psicológica, es decir, la representación del sujeto según las pautas de la verosimilitud psicológica definidas por los modelos de una psicología ‘al uso’; al modelo de la novela social, es decir, la representación del mundo social según los modelos de la verosimilitud histórico-social igualmente ‘al uso’.

Frente a esta construcción estética del mundo del tango regido por las leyes de la verosimilitud, la oposición de la experiencia surrealista es perentoria. Al sujeto, dueño de sus actos de consciencia, se le opone la experiencia del sueño y del inconsciente. Al principio de la verosimilitud que nos lleva a aceptar, al fin y al cabo, el mundo tal como se presenta conforme a los datos de una experiencia estereotipada, se le opone el campo ilimitado de las creaciones artísticas, o sea, una estética de la incoherencia y de la ruptura. Veamos ahora los tres capítulos en *Rayuela* donde el tema del tango es preponderante. Se trata de los capítulos 40, 46 y 111.

Ahora bien, lo primero que constatamos es que la oposición está ausente. Por lo menos está ausente al nivel donde debería existir según las pautas que hemos mencionado: si bien es cierto que a Traveler le gusta el tango, de ninguna manera se presenta como un personaje folklórico amante del terruño o de la ‘argentinidad’. “Deberías aprender de nosotros”, dice a su amigo, “que somos unos porteños humildes y sin embargo sabemos quién es Pieyre de Mandariargues” (Cortázar 1975: 269). Quien se presenta, más bien, como un personaje de tango, es el propio Oliveira. “Nunca pensé que volverías con esa mufa”, observa, una vez más, el amigo, “que te habrían cambiado tanto por allá, que me

darías tantas ganas de ser diferente ...” (Cortázar 1975: 328). Parece como si, al cruzar el Atlántico, Oliveira hubiera dejado atrás buena parte de su bagaje cultural. Si ya no manifiesta ningún interés por el jazz o los surrealistas, en cambio, se pone al día –aunque “desganadamente”– “en materia de literatura nacional” (Cortázar 1975: 270). Sería exagerado decir que haya cambiado por completo porque es cierto que persiste “su manía de encontrarlo todo mal en Buenos Aires, de tratar a la ciudad de puta encorsetada” (Cortázar 1975: 268). Pero al mismo tiempo Oliveira se disculpa delante de los amigos alegando “que en esas críticas había una cantidad tal de amor que solamente dos tarados como ellos podían malentender sus denuestos” (ibid.). Para completar el cambio de roles que se está efectuando, mencionemos que los amigos porteños desde ahora en adelante van a tomar la iniciativa en cuanto a los juegos surrealistas, entre ellos los llamados “juegos en el cementerio”, complicados juegos de palabras a base de diccionarios pesados como el *Julio Casares*. Así, por ejemplo, a propósito de la palabra “farmacéutica Traveler” insistía en que se trataba del gentilicio de una nación sumamente merovingia, y entre él y Oliveira le dedicaron a Talita un poema épico en el que las hordas farmacéuticas invadían Cataluña sembrando el terror, la piperina y el eléboro” (Cortázar 1975: 270).

Si, al final del capítulo 40, se insiste en lo que Traveler llama la “rareza” de su amigo, el hecho de que él mismo, a manera de conclusión, se mete a templar “su horrible guitarra de Casa América y (empieza) con los tangos” (Cortázar 1975: 271), no significa ninguna ‘vuelta al orden’, orden en el cual los tangos connotarían la llamada identidad y el jazz (junto con los “juegos en el cementerio”) el afán surrealista de trascendencia. En efecto, a medida que los dos amigos entran en el proceso vertiginoso de la experiencia del *doppelgänger*, la oposición entre el jazz y el tango comienza a borrarse definitivamente. Comienza a borrarse por dos razones (repito): primero, porque en la segunda parte de la novela –“del lado de acá”, es decir, en Buenos Aires– el jazz ya no está presente (‘físicamente’, por decirlo así); segundo, porque Traveler –ya lo hemos visto– toma la iniciativa en lo que concierne a los juegos surrealistas. Hablando estructuralmente, podría inferirse que los tangos de Traveler van a ocupar un lugar similar a los discos de jazz que escucha Oliveira en París, o sea que el tango también, dentro del universo virtual que construye la novela, desempeña

un papel parecido a aquel del ‘trampolín’ que en París está desempeñando el jazz. Estamos, pues, delante de un problema de *contextualización*. Si es verdad que el tango en Buenos Aires desempeña un papel similar a aquel del jazz en París, esta nueva función —que no corresponde necesariamente a la función ‘real’ que desempeña dentro de la sociedad argentina— se debe ante todo al contexto mismo de la novela.

Veamos como ejemplo de esta contextualización el principio del capítulo 46. “—Música, melancólico alimento para los que vivimos de amor— había citado por cuarta vez Traveler, templando la guitarra antes de proferir el tango *Cotorrita de la suerte*” (Cortázar 1975: 324). Traveler está citando un verso de *Antonio y Cleopatra* de Shakespeare. El vecino don Crespo se interesa por la referencia. Ahora, mientras “Talita subió a buscarle los cinco actos en versión de Astrana Marín” (Cortázar 1975: 324), el resto de la compañía, es decir, Oliveira, su amiga Gekrepten y la señora de Gutusso, se ponen a jugar “escoba”.³ Mientras tanto, “aparte del canario Cien Pesos no se oía más que la voz de Traveler que llegaba a la parte de *la obrerita juguetona y pizpireta/ la que diera a su casita la alegría*” (ibid.). Sigue la escoba; canta Traveler. Es ahora el propio narrador que interviene explicándonos que “la cotorrita de la suerte (*que augura la vida y muerte*) había sacado entre tanto un papelito rosa: Un novio, larga vida. Lo que no impedía que la voz de Traveler se ahuecara para describir la rápida enfermedad de la heroína, y *la tarde en que moría tristemente/ preguntando a su mamita: ‘¿No llegó?’* Trán” (ibid.).

Ahora, ¿cuál es la función del contexto para valorar el tango que escuchamos? Notemos, por de pronto, que no hay un solo contexto sino por lo menos tres contextos diferentes:

- Primero, la cita de Shakespeare: el tango que escuchamos como un ejemplo, como la *música melancólica* que pide Cleopatra. El efecto de esta primera contextualización no puede ser sino satírico.

³ “Cierta juego de naipes entre dos o cuatro personas, consistente en alcanzar quince puntos, cumpliendo ciertas reglas. Los naipes se valoran de uno a diez” (*Diccionario de la Real Academia Española*).

- Segundo, la reacción seria y afirmativa de la *vox populi*: “Qué sentimiento —dijo la señora de Gutusso—. Hablan mal del tango, pero no me lo va a comparar con los calipsos y otras porquerías que pasan por la radio. Alcánceme los porotos, don Horacio” (ibid.).
- Tercero, la reacción de los dos intelectuales entre los cuales se encuentra el propio cantor. Ahora bien, significativamente, a primera vista no hay reacción por parte de ellos. Por lo menos, no hay ningún juicio de valor. Traveler, después de cantar, tomando mate, sigue interesándose en la pieza de Shakespeare. “El mundo es fabuloso [...]. Ahí dentro de un rato será la batalla de Actium, si el viejo aguanta hasta esa parte. Y al lado estas dos locas guerreando por porotos a golpes de siete de velos” (Cortázar 1975: 325). El tango parece olvidado.

Hay un cuarto contexto, sin embargo, establecido por el propio texto: “Música, melancólico alimento para los que vivimos de amor”, cita Traveler. El original es más explícito: “Give me some music; music, moody food/ of us that trade of love”.⁴ El melodrama sentimental que vive *la cotorrita de la suerte*, pues, como la respuesta que se da ingenuamente a esta demanda de amor que manifiesta Cleopatra: he aquí una primera lectura del texto sugerida ante todo por el comentario irónico del propio narrador. Equivaldría a la desestabilización de toda jerarquía entre los diferentes niveles de la cultura: la cultura llamada “alta” y la cultura popular desvalorizándose, pues, mutuamente. También es posible, sin embargo, que la demanda de la música como “melancólico alimento” —o sea, “moody food”— nos traiga a la mente —a nosotros, aficionados, como el propio Cortázar o su *alter ego* Oliveira, a la música, digamos, de Duke Ellington— títulos conocidísimos tales como “Mood indigo” o “In a sentimental mood”. Hasta me parece imposible que el verdadero aficionado al jazz, al escuchar el sintagma “music, moody food”, *no* piense, automáticamente, en Duke Ellington. Lo que se sugiere, pues, es la equiparación, en efecto, de las dos prácticas culturales —el jazz y el tango— de la que hablamos antes, equiparación, sin embargo, que no se presenta como ‘realidad’, sino —conforme a la temática general de *Rayuela*— como ‘búsqueda’, o sea, como gesto *surrealista*.

⁴ Shakespeare: *Antoniuss a Cleopatra*, II, 5.

Por eso, frente a la sugerencia de la equiparación, también queda vigente la experiencia de la diferencia entre las dos prácticas culturales. Si es verdad que en *Rayuela* el propio jazz en sí mismo debe ser considerado como una especie de ‘trampolín’ para la experiencia surrealista, el tango *en sí mismo*, por el contrario, no constituye ningún trampolín. Puede serlo en el futuro, *a condición de que se transforme*. La sugerencia surrealista, pues, no se refiere al tango codificado, al tango sentimental y melodramático tal como le gusta a la señora de Gutusso, cuya forma narrativa encontramos en la autobiografía de Ivonne Guitry, amiga de Carlos Gardel, reproducida en el capítulo 111. La sugerencia se refiere, más bien, a una forma de tango que podríamos llamar –conforme al conocido concepto que se aplica en *Rayuela* al hombre en general– *tango nuevo*.

3. “Trottoirs de Buenos Aires” – tangos nuevos de Julio Cortázar

En 1980, cuatro años antes de su muerte, Cortázar publica en París, junto con Edgardo Cantón –que escribe la música– un disco de tangos con el título *Trottoirs de Buenos Aires*.⁵ De los diez títulos que contiene el disco, seis son cantados. Sólo de ellos me voy a ocupar a continuación, examinando en qué medida corresponden al concepto de ‘tangos nuevos’. Digamos por de pronto que el concepto de ‘nuevo’, al aplicarse a un género con pocas inclinaciones hacia la llamada vanguardia, tal vez suene contradictorio. En efecto, solamente *en cierta medida* los tangos de Cortázar merecen ser llamados ‘nuevos’. Aunque estoy lejos de ser un especialista en la materia, me creo lo suficientemente competente para decir que ni la música de Edgardo Cantón ni el canto de Juan Cedrón se apartan del llamado *código* y tampoco cumplen con los requisitos de una estética de la ruptura. Al contrario, el encanto que producen consiste justamente en que permiten al oyente el *reconocimiento* de

⁵ *Trottoirs de Buenos Aires*. Tangos de Edgardo Cantón y Julio Cortázar. Chantés par Juan Cedrón. Polydor 2473114.

estructuras conocidas.⁶ Se trata, sin embargo, –creo yo– de un efecto intencional. Parece que la consigna del grupo consiste precisamente –contrariamente al evangelio– en echar *vino nuevo en pellejos viejos* (Mt 9, 17). Ahora, si *los pellejos revientan*, tanto mejor para el vino: éste *se derrama*, a lo mejor encuentra un camino para llegar a nuevos consumidores ... Veamos, pues, los *textos* de Cortázar. Vamos a examinarlos bajo dos aspectos: primero, bajo el aspecto temático; segundo, bajo un aspecto estético-formal.

3.1 “Trottoirs de Buenos Aires” – análisis temático

Lo primero que constatamos es que la estructura general de estos tangos que acabamos de señalar –relación entre una música más bien ‘tradicional’ y un texto con tendencias hacia la ‘ruptura’– se repite a nivel textual. Parece que Cortázar, desde el punto de vista de la temática en general, no está buscando ninguna originalidad. Lo que llama la atención, por el contrario, es la afirmación del *código*, o sea, del repertorio temático tradicional del género. Se trata, sin embargo, sólo de un primer paso: si hay afirmación al principio, la ruptura sigue inmediatamente. Así, “Medianoche, aquí” entona el tema ‘existencialista’ –según la clasificación corriente– habitual en muchos tangos: “Es siempre medianoche aquí,/ vivimos en una honda oscuridad,” se dice en los primeros versos. La quinta estrofa, sin embargo, después de ponderar, exhaustivamente, el paradigma de las oposiciones tradicionales –*medianoche* vs. *mediodía*, *oscuridad* vs. *luz*, *ayer* vs. *ahora*–, se decide, dirigiéndose al presumible oyente ‘criollo’, por la actitud contraria, es decir, la *esperanza*: “Hermano criollo abrí/ grandes los ojos,/ la esperanza, véla aquí,/ jineteando un potro.”

En los tangos siguientes, la oposición –según la temática general– cobra diferentes matices. “Tu piel bajo la luna” entona un tema que

⁶ Tal vez, es necesario matizar el juicio. Agradezco a David Lagmanovich sus observaciones críticas al respecto durante el debate. Comentando las frases que preceden, David se negó a aceptar la tesis del pretendido *conformismo* de la música de Edgardo Cantón. Lo que destaca en las composiciones de Cantón –según David– es, sobre todo, una fuerte dosis de “intertextualidad”, juicio que podría extenderse también sobre los textos del propio Cortázar.

volvemos a encontrar –en su forma general– en otros textos también, es decir, el ‘eterno’ tema del amor. “Desnuda se entregó/ cuando mi voz/ buscó su piel/ bajo la luna [...]”. Ya los primeros versos, sin embargo, refiriéndose al deseo del hombre por la mujer, se apartan sensiblemente del código tradicional. Parece que el amor tematizado aquí ha dejado de estar conforme al modelo ambiguo del amor *machista*, amor basado en la desigualdad, el deseo de dominación del uno sobre el otro, amor en el fondo egoísta y por eso, muchas veces, marcado por la debilidad y la impotencia. El título general de ese amor, más bien, sería el del *erotismo*,⁷ experiencias de amor –según George Bataille– fundamentalmente transgresivas, experiencias de amor donde el encuentro mutuo de los individuos equivale a experiencias místicas de trascendencia, o sea, del abandono mutuo en el placer: “Ritmo de delirio/ la oscuridad,/ los cuerpos buscan/ su más allá.”

La transgresión del amor machista está presente, en términos aún más explícitos, también en “La camarada”. En vez de prestarse como instrumento pasivo a la satisfacción del deseo machista, la “camarada” es un individuo, dueño de todas las facultades humanas, pero sobre todo también de aquellas de negarse, de decir *sí* o *no* y hasta de equivocarse; y, por todo eso, es la amada:

“Claro que sos mi camarada/ porque sos la que dice no, te equivocaste,/ o dice sí, está bien, vayamos./ Y porque en vos se siente que esa palabra es una/ lenta, feliz, necesaria palabra.”

A primera vista, la situación en “Java” es diferente. El título se refiere a la expresión francesa “partir en java”, que sirve de estribillo: “C’est la java de celui qui s’en va/ c’est sa java, c’est ma triste java.” ¿Qué es la “java”? La definición francesa que he encontrado, dice: “sortir avec l’idée de s’amuser sans retenue”, expresión que equivale, si no me equivoco, más o menos a lo que la gente de Buenos Aires suele llamar “irse de joda”. Lo importante aquí, sin embargo, consiste en que la camarada esta vez ha decidido irse *sola*, sin el amante. Éste se queda en casa, solo con su “triste java”. Estamos, pues, frente a un tema recurrente, tema de innumerables tangos: el del amante abandonado. Según el código, el amante se queda atrás por culpa de la mujer. Por

⁷ Cfr. Bataille (1957).

eso, normalmente, está lleno de “rencor” como dice el conocido tango de Luis César Amadori. Hay pocas excepciones a esta regla, entre ellas el sarcástico tango de Juan Bautista Abad Reyes “¿Te fuiste? Ja ... Ja ... Que te vaya bien [...]”.⁸ En Cortázar, por el contrario, ningún rencor, ningún sarcasmo, ninguna acusación; sólo el dolor de la separación:

“Nos quedaremos solos y será ya de noche/ Nos quedaremos solos mi almohada y mi silencio/ y estará la ventana mirando inútilmente/ los barcos y los puentes que enhebran sus agujas.”

Para entender la desgracia de la “java”, es preciso tener en mente su contrapunto, es decir, el concepto del amor transgresivo que encontramos en los otros textos.

También los dos restantes tangos recuerdan una temática presente en lo que he llamado el *código*, es decir, el gesto nostálgico hacia el terruño. Así, la primera estrofa de “Veredas de Buenos Aires”:

“De pibes la llamamos la vadera [¡sic!]/ y a ella le gustó que la quisiéramos./ En su lomo sufrido dibujamos/ tantas rayuelas.”

O también “La cruz del sur”:

“Vos ves la Cruz del Sur/ y respirás el verano con su olor a duraznos/ y caminás de noche/ mi pequeño fantasma silencioso/ por ese Buenos Aires.”

Pero también aquí está presente la ruptura: “A mí me tocó un díairme muy lejos/ pero no me olvidé de las vederas [...]”, comienza la tercera estrofa de “Veredas de Buenos Aires”. El sujeto que habla está en el ‘exilio’. Poco importa si se trata de un exilio voluntario o forzado. Es exiliado y sigue siéndolo en el futuro. Por eso, no cae en la trampa de creer que un día será posible volver a sus orígenes, de reintegrarse a lo que llamamos *identidad*. En “La cruz del sur” la misma idea se expresa con más claridad:

“La cruz del sur el mate amargo/ Y las voces de amigos/ usándose con otros./ Me duele un tiempo amargo lleno de perros y desgracia/ la agazapada convicción de que volver es vano.”

⁸ Reichardt (1984: 364 s.).

Hasta “la muerte se viste de distancia”, se dice en la estrofa siguiente, “para llegar de a poco, lenta, interminable,/ como una melodía que se resuelve al fin/ en humo de silencio”. La identificación con el terruño, pues, *a distancia*; la presencia como la copresencia del olvido y de la memoria; la identidad como la experiencia irrevocable de la diferencia: he aquí un motivo recurrente que, sin dominar en absoluto el resto de los motivos presentes en estos textos, está lo suficientemente marcado como para producir un matiz temático que significa, frente al repertorio codificado del género, *ruptura*.

3.2 “*Trottoirs de Buenos Aires*” – aspectos estético-formales

Veamos ahora el nivel estético-formal de los textos. Al respecto, es preciso distinguir tres niveles: el nivel discursivo, el nivel lingüístico y el nivel poético. Voy a limitarme, sin embargo, a unas breves observaciones. Digamos por de pronto que aquí también, en el plano estético-formal, lo que destaca es la mezcla entre elementos tradicionales y elementos que, frente al llamado *código* del tango, aparecen como *ruptura*.

3.2.1 El nivel discursivo: No cabe duda de que Cortázar, en lo que se refiere al nivel discursivo, ha utilizado ampliamente el repertorio clásico del género. Hay el apóstrofe a la mujer amada; hay monólogos y reflexiones del sujeto masculino, quien nos comunica su pena y su alegría y que a veces también –aunque raramente– se presenta como narrador. Si hay *ruptura* a ese nivel, ésta no consiste en la invención de nuevas formas, sino en la manera rigurosa en que todas estas formas, a veces, se presentan mezcladas. Veamos, como ejemplo, los últimos versos de “Tu piel bajo la luna”:

“Nunca morirá el placer
de perder al encontrar –
Piel de mujer, grito azul
cuando un beso la hace vivir –
Y en mi pecho, el estallar
de un rosal para tu jardín –

Desnuda se entregó
cuando mi voz
buscó su piel
bajo la luna.”

Constatamos, primero, –gracias a la presencia de elementos que en la lingüística se llaman “deícticos” tales como “*tu* jardín” y “*mi* voz”– la copresencia del sujeto masculino y su destinataria femenina. Al mismo tiempo, sin embargo, el *yo lírico* del texto también se presenta como *narrador* porque nos explica –sirviéndose del pretérito– que “Desnuda se *entregó*/ cuando mi voz/ *buscó* su piel/ bajo la luna.”

Es evidente, pues, la tentativa del texto de transgredir las pautas tradicionales de la expresión poética por medio de la mezcla intencional de formas heterogéneas del discurso poético. El efecto producido por esta mezcla consiste en la copresencia de tres perspectivas diferentes.

3.2.2 El nivel lingüístico: Indudablemente Cortázar es uno de los mejores conocedores de lo que el joven Borges ha llamado “el idioma de los argentinos”. Llama la atención, por eso, que en sus tangos renuncie a hacer gala de idiomatismos o de argentinismos. El lunfardo –tan caro a ciertos poetas del tango-canción– prácticamente está ausente. Por otra parte, sí se indica claramente que la norma del idioma de los argentinos, en el ámbito en que nos encontramos, queda en vigor. El primer indicio es el empleo recurrente del llamado voseo: “Claro que sos mi camarada/ porque sos más, sos siempre más” (“La camarada”). El voseo también está presente en versos más complicados donde, además, volvemos a encontrar la mezcla de perspectivas que acabamos de mencionar:

“El río se borró, mi amor,
y al filo de sus aguas te vas vos.
Caranchos de agonía están
comiéndose mis ojos, ya.”
 (“Medianoche aquí”)

Otra señal de identidad lingüística se manifiesta al nivel metafórico. Se trata de un conjunto de metáforas de origen ‘gauchesco’. Veamos, al respecto el apóstrofe, dirigido en “Medianoche aquí” al “hermano

criollo”, de tener esperanza, donde se utiliza el vocabulario del mundo de los caballos:

“Hermano criollo abrí
grandes los ojos,
la esperanza, véla aquí,
jineteando un potro –

Clavale las espuelas, ya,
soltale a media rienda en la ciudad,
no habrá mas medianoche, aquí,
volverá el claro tiempo de vivir.”

Otro ejemplo: en “Veredas de Buenos Aires”, el yo lírico viste ostensiblemente el calzado de los gauchos: “Aquí o allá las siento en los *tamangos*/ como la fiel caricia de mi tierra.” Tanto el voseo como –más aún– la presencia del vocabulario gauchesco indican el *código*. Son señas de una identidad –digamos– del terruño. Existe, sin embargo, también el procedimiento opuesto: paralelamente a la multiplicación de perspectivas que se manifiesta al nivel discursivo, hay también la multiplicación de *voces* y de *lenguas*. Ya hemos visto que el sujeto que se manifiesta en “Veredas de Buenos Aires” y en “La cruz del sur” nos habla desde el exilio. Se trata, además, de un sujeto que tiene la “convicción de que volver es vano” (“La cruz del sur”). Si nos dice, pues, que “De *pibes* la llamamos la *vedera*”, ni la expresión coloquial “pibes” ni el famoso *vesre* –juego de palabras que consiste en la inversión de sílabas, muy usual, por ejemplo, en el llamado “sainete criollo”– indican necesariamente la lengua practicada por el sujeto actualmente. Éste, más bien, cuando no nos comunica sus recuerdos, sino que nos habla de sus sentimientos actuales, también –además de ‘porteño’– habla corrientemente en francés. Entonces, su destino de amante abandonado efectivamente es “la java de celui qui s’en va”. Sólo la expresión francesa, pues, –y no la “joda” argentina– es capaz de expresar su estado de consciencia de manera ‘auténtica’. En esta perspectiva, también el *vesre* en “Veredas de Buenos Aires” cambia de significación. Notemos que las “veredas”, dentro del texto, sólo se denominan en forma de *vesre*: “A mí me tocó un díairme muy lejos/ pero no me olvidé de las vederas.” La frase se repite: “pero no me olvidé de las vederas.” Es como si las veredas reales, por medio del

tiempo y del recuerdo, se hubieran conservado –petrificada, por decirlo así– sólo en su forma invertida. Ya no son las veredas ‘auténticas’, reales, sino las veredas del recuerdo. Las auténticas –ahora– son los *Trottoirs* de Buenos Aires.

3.2.3 *El nivel poético*: Veamos –para terminar– el nivel poético de estos tangos. También en cuanto a los procedimientos poéticos existen dos grupos: los que afirman las estructuras generales del género y los que contribuyen a su *transformación*. Aunque es difícil separarlos, me interesan, claro está, sobre todo los segundos. Procedimientos poéticos: es cierto que el concepto se presta a malentendidos; suena a tecnicismo. Sin embargo, me parece que es insustituible. Lo adopto, pues, siguiendo la tradición del formalismo ruso. Los procedimientos poéticos de una obra literaria: esto es, o bien el conjunto de las estructuras poéticas, o bien sólo una parte de ellas, una microestructura, muy parecida –en este caso, sí– a un procedimiento técnico. Voy a enumerar algunos de estos procedimientos que he encontrado.

Veamos, primero, un ejemplo de procedimientos que conciernen a la ‘macro-estructura’ poética. Se trata de la equiparación, en “La cruz del sur”, entre la situación del exiliado definitivo que tiene la “convicción de que volver es vano” –y que ha comprendido que hasta “la muerte se viste de distancia”– con la situación del que extraña a una mujer inalcanzable:

“Extraño la Cruz del Sur
cuando la sed me hace alzar la cabeza
para beber tu vino negro medianoche.
[...]

Extraño tu voz
tu caminar
conmigo por la ciudad.”

Sería erróneo decir que el uno es sólo la metáfora del otro. Las dos realidades se acercan la una a la otra, *sin sustituirse*. El mensaje que se comunica, pues, sería el de una sensación –en última instancia– *positiva* de situaciones marcadas por la distancia y la enajenación penosa. Así, gracias a la equiparación con la situación *resignada* del exiliado voluntario, la situación estereotipada del hombre que extraña a la mujer

–eterno tema del *código*– está exonerada, virtualmente, de todo falso dramatismo. La situación del exiliado, por el contrario, se viste de matices existencialistas cuyas aporías no se reducen a medidas técnicas como cambios de lugar. Es por eso que el sujeto en la primera estrofa se dirige a su *alter ego* llamándolo “mi pequeño *fantasma* silencioso”.

El hecho de que esté practicando –en muchos respectos– una escritura que podríamos llamar ‘popular’ no lleva al poeta, sin embargo, a olvidarse de los alcances de la poesía moderna. Así, en “Tu piel bajo la luna”, la sensación del encuentro erótico se ve intensificada por elementos de una escritura sinestética practicada, en su tiempo, por los simbolistas:

“Desnuda se entregó
cuando mi voz
buscó su *piel*
bajo la *luna*.”

El carácter ‘total’ de la *entrega* (¡por parte de los dos!) se simboliza, pues, en una sensación donde están implicados en un solo movimiento: el oído, el tacto y la vista.

Me parece, sin embargo, que es en “La camarada” donde esta técnica del juego poético puesta al servicio de la expresividad humana alcanza un grado máximo de intensidad:

“Claro que sos mi camarada
porque sos más, sos siempre más.
[...]
Claro que sos mi camarada
porque sos la que dice no, te equivocaste,
o dice sí, está bien, vayamos.
Y porque en vos se siente que esa palabra es una
lenta, feliz, necesaria palabra.
Hay cama en camarada,
y en camarada hay rada,
tu perfume en mis brazos,
tu barca anclada al lado de la mía.”

La destinataria a la cual se dirige el texto es la tercera mujer de Cortázar, la joven canadiense *Carol Dunlop* que lo acompañó en los últimos años de su vida y que lo precedió, sin embargo, en la muerte. El

testamento escrito por los dos, pero editado sólo por Julio, son *Los autonautas de la cosmopista*. El procedimiento poético dominante que está en la base del pequeño texto es el anagrama. Claro que “claro”, la primera palabra del texto, es *Carol*. “*Carol* que sos mi camarada”, etc. Ya hemos visto, como uno de los resultados del “análisis temático”, que en el centro del texto se encuentra una proposición concerniente al modelo habitual —es decir, “machista”— del amor. Se trata de transformarlo en un modelo para el que la lengua de Cervantes, hasta ahora, no proporciona un concepto adecuado. En alemán lo tenemos. Se habla de la *Partnerschaft*; en francés tenemos *partenaire*, galicismo que se encuentra también en algunos diccionarios españoles. El término en sí, sin embargo, hace falta. Creo que es la idea de la *Partnerschaft* la que está detrás de la imagen de la “camarada” dibujada en el texto. Pero, ¿qué es —en español— “la camarada”?

Según el *María Moliner*, parece que *la* camarada no existe porque el término sólo es aplicable “con respecto a un hombre” denominándose así el “otro que le acompañaba y vivía en su compañía”. Los autores del *Diccionario de la Real Academia* están más avanzados. Han estudiado (igual que Cortázar) la etimología. Saben que la palabra viene “de cámara, por dormir en un mismo aposento”. Pero el resultado de ese saber es el mismo. Sólo hay camaradas masculinos: los que andan “en compañía con otros, tratándose con amistad y confianza”, en especial “correligionarios”, o sea, “compañeros” de “partidos políticos y sindicatos”. El/la camarada, pues, —según los diccionarios— no tiene que ver nada con los matrimonios u otras relaciones consagradas entre hombres y mujeres.

Ahora bien, “hay cama en camarada”, dice Cortázar, “y en camarada hay rada”. Lo que esto significa se explica en los versos que siguen: “tu perfume en mis brazos,/ tu barca anclada al lado de la mía.” La “cama”, creo yo, no necesita explicación. Pero, ¿qué es la “rada”? “Bahía, enseada, donde las naves pueden estar ancladas al abrigo de algunos vientos”, dice el *Diccionario de la Real Academia*. Una rada, pues, es un puerto en forma de *seno*. Parece que es difícil salir del machismo sobre todo cuando Cortázar, en el último verso, se refiere a “tu barca anclada al lado de la mía”. He encontrado, sin embargo, la manera de absolverlo. No sé lo que piensa Cortázar *ahora*, pero estoy seguro que *en vida*, la idea le hubiera gustado. Como no sabía exactamente lo que significaba “rada”, he visto la traducción francesa que se encuentra en el disco:

“Il y a lit en allié”, dice la traducción (no se entiende muy bien por qué Carol, a quien se debe la traducción, ha transformado la “camarada” en una “aliada”, debe ser porque hay “lit” en “alliée” ...), “et rade en camarade”. No había avanzado mucho, porque tampoco conocía muy bien la expresión “rade”. “Rade”, explica ahora el *Petit Robert*, es un “bassin naturel de vastes dimensions, ayant issue vers la mer et dans lequel les navires peuvent trouver un bon mouillage”. Ya todo lo sabíamos, más o menos, gracias a las informaciones del *Diccionario de la Real Academia*. Pero en el *Petit Robert* hay todavía una información suplementaria. Existe la expresión coloquial “en rade”, por ejemplo “laisser en rade”, lo que significa “l’abandonner”. Ahora bien, en este caso, el verso en cuestión —“hay cama en camarada,/ y en camarada hay rada”—, además de su aparente significado edificante, cumpliría la función de mal augurio, el de la inminente y siempre posible separación definitiva de los dos amantes. Si es difícil salir del machismo, tampoco es fácil salir del mundo del tango. ¿Qué les parece?

Bibliografía

Bataille, George (1957): *L'érotisme*, Paris.

Cortázar, Julio (¹⁸1975): *Rayuela*, Buenos Aires: Editorial Sudamericana.

Reichardt, Dieter (1984): *Tango. Verweigerung und Trauer. Kontexte und Texte*, Frankfurt (= stb 1087).

Bibliografía y discografía selectas

Bibliografía

- Aguirre, Raúl Gustavo (1979): *Antología de la poesía argentina*, tomo I, Buenos Aires: Ediciones Librerías Fausto (*Biblioteca de poesía universal*, 6).
- Alposta, Luis (1977): *El tango en el espectáculo*, Buenos Aires: Ediciones Corregidor (*La historia del tango*, 8).
- Ann-Kaplan, E. (1991): *Motherhood and Representation. The Mother in Popular Culture and Melodrama*, London.
- Aravena, Jorge (1989): *El tango und die Geschichte von Carlos Gardel*, Berlin.
- Armani, Horacio (1981): *Antología esencial de poesía argentina (1900-1980)*, Buenos Aires: Aguilar.
- Aroldi, Norberto (1966): *Discepoliana (con canciones de Enrique Santos Discépolo)*, Buenos Aires: Talía.
- Azzi, María Susana (1991): *Antropología del tango. Los protagonistas*, Buenos Aires: Ed. de Olavarría.
- Barthes, Roland (1957): *Mythologies*, Paris: Seuil.
- (1984): *Fragmente einer Sprache der Liebe*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Bataille, George (1957): *L'érotisme*, Paris.
- Baudrillard, Jean (1989): "Videowelt und fraktales Subjekt", en: *Philosophien der neuen Technologie. Ars electronica*, Berlin.
- Blázquez, Eladia (1983): "Sobre los inmigrantes y su nostalgia", en: *Buenos Aires Cotidiana*, Buenos Aires: Editorial Fraterna, pp. 15 ff.
- Block de Behar, Lisa (1987): *Al margen de Borges*, Buenos Aires: Siglo XXI.
- Borges, Jorge Luis (1955): "Historia del tango", en: *Jorge Luis Borges. Evaristo Carriego*, Buenos Aires.
- (1994): *El tamaño de mi esperanza*, Barcelona: Editorial Seix Barral.
- Brave, Wouter/Ferrer, Horacio (1994): *El arte del Tango. Muziek, Dans, Lyriek*, Amsterdam: Tango Palace Dansstudio.
- Brooks, Peter (1985): *The melodramatic imagination*, New York: Columbia University Press.
- Cadicamo, Enrique (1975): *La historia del tango en Paris*, Buenos Aires: Corregidor.
- Campra, Rosalba (1996): *Como con bronca y junando ... La retórica del tango*, Buenos Aires: Edicial.
- Canton, Darío (1972): *Gardel, ¿a quién le cantás?*, Buenos Aires: Ediciones de la Flor.
- Carella, Tulio (1966): *Tango. Mito y esencia*, Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.

- Carriego, Evaristo (1950): *Poesías completas: Misas herejes; La canción del barrio*, pról. de Jorge Luis Borges; nota preliminar de José Edmundo Clemente, Buenos Aires: Renacimiento.
- Castagnino, Raúl H. (1969): *El circo criollo: datos y documentos para su historia 1757-1954*, Buenos Aires: Ed. Plus Ultra.
- (1981): *Circo, teatro gauchesco y tango*, Buenos Aires: Instituto Nacional de Estudios de Teatro.
- Corbatta, Jorgelina (1988): *Mito personal y mitos colectivos en las novelas de Manuel Puig*, Madrid.
- Cossa, Roberto (1967): *La ñata contra el libro*, Buenos Aires: Talía.
- (1980): *La nona*, Buenos Aires: Sociedad General de Autores de la Argentina.
- (1990): “El viejo criado”, en: *Teatro 3*, Buenos Aires: Ediciones de la Flor.
- (1991): “Angelito. Los compadritos”, en: *Teatro 4*, Buenos Aires: Ediciones de la Flor.
- Cuello, Inés (1980): “La coreografía del tango”, en: *Antología del Tango Rioplatense, vol. 1: Desde sus comienzos hasta 1920*, Buenos Aires: Instituto Nacional de Musicología Carlos Vega.
- De Lara, Tomás/Inés L. Roncetti de Panti (1968): *El tema del tango en la literatura argentina*, Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas.
- Dinzl, Rodolfo (1994): *Tango una danza – esa ansiosa búsqueda de la libertad*, Buenos Aires.
- Enciclopedia de la literatura argentina* (1970), dir. por Pedro Orgambide y Roberto Yahni, Buenos Aires: Sudamericana.
- Ezequiel Martínez Estrada (1933): “El tango”, en: *Radiografía de la Pampa*, Buenos Aires, pp. 247-251.
- Fernández Moreno, César (1967): *La realidad y los papeles. Panorama y muestra de la poesía argentina*, Madrid: Aguilar.
- Fernández Moreno, César/Becco, Horacio Jorge (1968): *Antología lineal de la poesía argentina*, Madrid: Gredos.
- Ferrer, Horacio (1970): *El libro del tango*, Buenos Aires: Osorio-Vargas.
- (1977): *El libro del tango. Crónica y Diccionario 1850-1977*, Buenos Aires.
- Flores, Celedonio Esteban (1975): *Antología poética*, introducción, selección y notas de Osvaldo Pellettieri, Buenos Aires: Ediciones del Sol.
- Frith, Simon (1996): *Performing Rites*, Oxford: Oxford University Press.
- Galasso, Norberto (1995): *Discépolo y su época*, Buenos Aires: Corregidor.
- García Jiménez, Francisco (1976): *Carlos Gardel y su época*, Buenos Aires: Corregidor.

- Gelman, Juan (1970): *Violín y otras cuestiones, El juego en que andamos, Velorio del solo, Gotán*, Buenos Aires: Caldén.
- Genette, Gérard (1962): *Palimpsestes*, Paris: Seuil.
- Ghiano, Juan Carlos (1966): *Corazón de tango*, Buenos Aires: Talía.
- Gobello, José (1973): *Palabras perdidas*, Buenos Aires.
- (1980): *Crónica general del tango*, Buenos Aires.
- Gobello, José/Bossi, Jorge A. (eds.) (1993): *Tangos, letras y letristas*, Buenos Aires: Editorial Plus Ultra.
- González Tuñón, Enrique (1926): *Tangos*, Buenos Aires: Manuel Gleizer.
- González Tuñón, Raúl (1983): *Poemas de Buenos Aires*, Antología y notas Luis Osvaldo Tedesco, Buenos Aires: Torres Agüero Editor.
- Gorin, Natalio (1990): *Astor Piazzolla. A manera de memorias*, Buenos Aires.
- Gumbrecht, Hans Ulrich (1990): “Die Stimmen von Argentinien Leichen”, en: *MERKUR. Deutsche Zeitschrift für europäisches Denken* 9, München, pp. 715-728.
- Gutiérrez, Eduardo (ed.) (1977): *El teatro Rioplatense (1886-1930)*, prólogo de David Viñas, selección y cronología Jorge Lafforgue, Caracas: Aya-cucho.
- Gutiérrez Miglio, Roberto (1992): ‘*El tango y sus intérpretes*’. *Vida y discografía de los cantores y cancionistas del tango*, Buenos Aires: Corregidor.
- Guy, Donna J. (1994): “Tango, género y política”, en: *El sexo peligroso: la prostitución legal en Buenos Aires, 1875-1955*, Buenos Aires: Sudamericana, pp. 174-212.
- Halac, Ricardo (1994): *El dúo Sosa-Echagüe*, Buenos Aires: Corregidor.
- Hanna, Gabriela (1993): *Así bailaban el tango. Argentinische Tänzer erzählen*, Berlin: Metro-Verlag.
- Künstlerhaus Bethanien (ed.) (1982): *Melancholie der Vorstadt: Tango*, Berlin: Frölich u. Kaufmann.
- Kuri, Carlos (1992): *Piazzolla. La música límite*, Buenos Aires: Corregidor.
- Kusch, Rodolfo (1959): *Tango*, Buenos Aires: Editorial Talía.
- Labraña, Luis/Sebastián, Ana (1992): *Tango. Una historia*, Buenos Aires: Corregidor.
- La historia del tango* (1976), 17 vols., Buenos Aires: Corregidor.
- LE TANGO. Hommage a Carlos Gardel. Actes du Colloque International Toulouse 13-14 novembre 1984*, Toulouse: Université de Toulouse-Le Mirail, 1985.
- Mafud, Julio (1966): *Sociología del tango*, Buenos Aires: Editorial Américalee.
- Martín-Barbero, Jesús (1992): *Televisión y melodrama*, Bogotá.
- (1998): “Televisión y desorden cultural”, en: *Revista de Crítica Cultural* n°.16/junio 1998, Santiago de Chile.

- Matamoro, Blas (1981): *La ciudad del tango*, Buenos Aires.
- (1982): *La ciudad del tango. Tango histórico y sociedad*, Buenos Aires: Editorial Galerna.
- Moreno Chá, Ercilia (ed.) (1995): *Tango tuyo, mío y nuestro*, Buenos Aires: Instituto Nacional de Antropología y Pensamiento Latinoamericano.
- Ordaz, Luis (1977): “El tango en el teatro nacional”, en: *La historia del tango. El tango en el espectáculo (1)*, Buenos Aires: Corregidor, pp. 1215-1287.
- Ossa Coó, Carlos/Ossa, Carlos Joaquín (1997): *Golpe al corazón. Tangos y Boleros*, Santiago de Chile: Planeta.
- Pampín, Manuel (ed.) (1976 ff.): *La historia del tango*, Buenos Aires, Ed. Corregidor.
- Pellettieri, Osvaldo (ed.) (1987): *Radiografía de Carlos Gardel*, Buenos Aires: Editorial Abril.
- Piazzolla, Astor/Ferrer, Horacio (1973): *María de Buenos Aires, Operita en dos partes*, Buenos Aires.
- Piazzolla, Diana (1987): *Astor*, Buenos Aires.
- Portogalo, José (1972): “Buenos Aires, tango y literatura”, en: *La Historia Popular*, Buenos Aires: Centro editor de América Latina.
- Raúl Gallo, Blas (1970): *Historia del Sainete Nacional*, Buenos Aires.
- Reichardt, Dieter (1984): *Tango. Verweigerung und Trauer. Kontexte und Texte*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Rodríguez Muñoz, Alberto (1965): *Melenita de Oro. Los tangos de Orfeo. El tango del ángel*, Buenos Aires: Sudamericana.
- Romano, Eduardo (1983): *Sobre poesía popular argentina*, Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- (1991): *Las letras del tango*, Buenos Aires: Editorial Fundación Ross.
- (ed.) (1995): *Las letras del tango. Antología cronológica 1900-1980*, Rosario: Fundación Ross.
- Rossler, Osvaldo (1967): *Buenos Aires dos por cuatro*, Buenos Aires: Losada.
- Rössner, Michael (1996): “Los textos de tango como base de juegos intertextuales”, en: Walter Bruno Berg/Markus Klaus Schäffauer (eds.), *Oralidad y Argentinidad*, Tübingen, pp. 174-184.
- Rowe, Michael (1990): *Modernity and Popular Culture in Latin America*, Londres.
- Ruiz de los Llanos, Gabriel (1994): *Enrique Cadícamo*, Buenos Aires: Editorial Del Nuevo Amanecer.
- (1994): *Lo argentino en el tango*, Buenos Aires: Editorial Del Nuevo Amanecer.
- Sábato, Ernesto (1963): *Tango. Discusión y clave*, Buenos Aires.
- Salas, Horacio (1995): *El tango*, Buenos Aires: Planeta.
- (1996): *El tango. Una guía definitiva*, Buenos Aires: Aguilar.

- Salazar, Jaime Rico (1987): *Cien años de bolero*, Bogotá: Ed. Academia de la Guitarra Latinoamericana.
- Saubidet, Tito (1952): *Vocabulario y refranero criollo*, Buenos Aires: Guillermo Kraft.
- Savigliano, Marta E. (1995): *Tango and the Political Economy of Passion*, Oxford: Westview Press.
- Scheines, Graciela (1993): *Las metáforas del fracaso. Desencuentros y utopías en la cultura argentina*, Buenos Aires: Sudamericana.
- Speratti, Alberto (1969): *Con Piazzolla*, Buenos Aires.
- Tallon, José Sebastián (1964): *El tango en sus etapas de música prohibida*, Buenos Aires: Instituto Amigos del Libro Argentino.
- Ulla, Noemí (1982): *Tango, rebelión y nostalgia*, Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- (1987): “Discípulo o el juego de las máscaras”, en: *Radiografía de Carlos Gardel*, Osvaldo Pellettieri ed., Buenos Aires: Abril 1987, pp. 53-61; también en *Matices, Zeitschrift zu Lateinamerika, Spanien und Portugal*, Köln, n° 13, Frühjahr 1997, 4. Jahrgang, pp. 38-42. Número dedicado al tango argentino.
- Vega, Carlos (1936): *Danzas y canciones argentinas. Teorías e investigaciones, un ensayo sobre el tango*, Buenos Aires.
- (1954a): *Introducción a la coreografía del tango argentino*, Buenos Aires.
- (1954b): *La coreografía del tango argentino*, Buenos Aires.
- (1977): “La formación coreográfica del tango argentino”, en: *Revista del Instituto de Investigación musicológica Carlos Vega* 1, pp. 11-19.
- Vidart, Daniel (1967): *El tango y su mundo*, Montevideo: Ed. Tauro.
- Zavala, Iris (1992): *Bolero. Historia de un amor*, Madrid: Alianza.
- Zinelli, Carlos (1987): *Carlos Gardel. El resplandor y la sombra*, Buenos Aires: Corregidor.

Discografía del tango de los fondos del Instituto Ibero-Americano

Desde finales de los años 50 la biblioteca del Instituto Ibero-Americano Fundación Patrimonio Cultural cuenta con una sección propia que se dedica exclusivamente a la colección de documentos sonoros. En esta fonoteca se coleccionan documentos sonoros que abarcan una gran variedad de temas (música de todos los géneros, textos literarios, cursos de idiomas, sonidos de la naturaleza, etc.).

Entretanto la fonoteca ha reunido un rico archivo sonoro: alrededor de 17.000 discos (LP's), 6.000 CD's, así como 1.000 casetes y cintas magnetofónicas. No se intenta ofrecer una colección completa, sino más bien unos fondos muy variados.

En cuanto al tango el Instituto posee más de 500 documentos sonoros que constituyen una colección representativa cuyo alcance abarca tanto los inicios de este género como los más recientes compositores e intérpretes contemporáneos.

En la presente discografía están incluidos todos los CD's, discos y casetes de los fondos del Instituto Ibero-Americano. Desgraciadamente no abarca los amplios fondos de discos negros (vinilo), ya que hasta la fecha no están catalogados en su totalidad.

Los documentos sonoros se encuentran clasificados por países (La Argentina, Uruguay, Países Internacionales) y según los respectivos intérpretes. Los *samplers* están incluidos al final de cada lista. Para hacer la discografía más clara aún, no fueron indicados los diversos títulos de las piezas musicales. Por lo tanto, sólo se indican el o los intérpretes, el título del documento sonoro, el lugar, la etiqueta así como el número de la etiqueta, y la cantidad de los documentos sonoros respectivos. Al final de estas entradas bibliográficas se encuentran en corchetes las firmas del Instituto Ibero-Americano. Estas firmas son muy importantes para las consultas del catálogo o para una prueba auditiva de los documentos sonoros.

Todo el material sonoro está excluido de préstamo. Sin embargo, para uso privado o fines científicos se pueden hacer grabaciones en casete contra pago de los gastos.¹ Para más informaciones diríjase directamente al Instituto Ibero-Americano, Fonoteca, Potsdamer Str. 37, 10785 Berlin (Tel.: 030/266 2517; e-mail: phono@iai.spk-berlin.de, <http://www.iai.spk-berlin.de>).

Todos los CD's y una gran parte de los documentos sonoros se encuentran ya incorporados en el catálogo informatizado (WEBPAC) del sitio Web del Instituto Ibero-Americano con detallados datos bibliográficos.

Gisela Berthold y Peter Altekruiger

Argentina

- Agostino, Angel d': *Angel d'Agosto y su Orquesta Típica*. El Bandoneón, EBCD44, 1994. — 1 CD [CDK 1995/138]
- Alba, Haydée/Libertella, José/Berlinghieri, Osvaldo/Díaz, Kicho: *Tango argentino*. Paris: Radio France - Acora - Harmonia Mundi, HM83-C559091, 1990. — 1 CD [CDK 1992/375]
- Ambrogio, Juan d'/Melfi, Mario/Grané, Hector: *Tangos for dancing*. East Rutherford, N.J.: Ansonia, Ansonia ALP-1214. — 1 LP [SK 1993/26]
- Angelis, Alfredo de: *A la criolla*. Santiago (Chile): Odeon, LDC-35035, 1964. — 1 LP [S 1968/864]
- Angelis, Alfredo de/Canaro, Francisco/Caló, Miguel/Biagi, Rodolfo: *Ases del tango*. Santiago (Chile): Odeon, LDC-36544, 1965. — 1 LP [S 1968/882]
- Angelis, Alfredo de: *40 grandes éxitos*. Blue Moon, BL602. — 2 CD's [CD 1999/254]
- Angelis, Alfredo de: *Los grandes éxitos de Alfredo de Angelis*. Santiago (Chile): Odeon, LDC-36360, 1964. — 1 LP [S 1968/887]

¹ Hay que confirmar por escrito que la grabación sirve para fines científicos o privados al entregar el boletín de petición. Es necesario la entrega previa de un casete de 90 minutos de duración, una cinta DAT o un CD no grabado. Tarifas: DM 5,00 por casete grabado.

- Angelis, Alfredo de: *Justicia criolla*. Buenos Aires: Odeon, DMO-55625, 1972. — 1 LP [SK 1973/131]
- Angelis, Alfredo de: *La piel de Buenos Aires*. Sony Music, CBS470447-2470447, 1983. — 1 CD [CDK 1996/389]
- Anselmi, Reynaldo: *Argentina Tango*. Paris: ASPIC, X55510, P 1989. — 1 CD [CDK 1992/50]
- Antonio, Felipe: *A todo compás*. Argentinien: RCA, RCA Vik LZ-1338, P 1976. — 1 LP [SG 1992/147]
- Antonio, Felipe: *Siluetta porteña*. Argentinien: RCA, RCA Vik LZ-1457, P 1979. — 1 LP [SG 1992/146]
- Antonio, Felipe: *Sin aflojar*. Argentinien: RCA, RCA Camden CAS-3365, P 1973. — 1 LP [SG 1992/145]
- Aravena, Jorge/Tango Ensemble Bernardo Machus: *Tango olé*. Berlin: Monopol, Monopol M-2033, P 1986. — 1 LP [SG 1989/39]
- Arienzo, Juan d'/Troilo, Anibal: *A mí me llaman tango. Paso al rey*. Argentinien: RCA - Reader's Digest - Alma de Bandoneón, Reader's Digest RDAS-7, s/f. — 1 LP [SK 1993/173]
- Arienzo, Juan d': *D'Arienzo for export*. BMG, BMG E50177, BMG E-1037, BMG E1059, 1990-1993. — 3 CD's [CDK 1996/173, CDK 1996/350, CDK 1996/391]
- Arienzo, Juan d': *40 grandes éxitos*. Blue Moon BL610. — 2 CD's [CD 1999/253]
- Arienzo, Juan d'/Dante, Carlos: *Juan d'Arienzo - 1928*. Buenos Aires: Azur, S.D.S.22.525 Serie Documental Sonora, s/f. — 1 LP [SK 1974/458]
- Arienzo, Juan d': *El rey del compás*. El Bandoneón, EBCD43, 1994. — 1 CD [CDK 1995/139]
- Astor Piazzolla Band/Burton, Gary: *A tango excursion*. Concord Records. — 1 CD [CD 1999/243]
- Bachicha/Bianco, Eduardo: *Bianco - Bachicha : Tangos in Paris 1926-1941*. East Sussex: Harlequin, HQCD66, 1995. — 1 CD [CDK 1996/324]
- Basso, José: *Made in Japan*. Argentinien: Music Hall, Music Hall 70.730, P 1973. — 1 LP [SK 1993/157]
- Basso, José: *El motivo*. Buenos Aires: Music Hall, Music Hall 70084, s/f. — 1 LP [SK 1993/149]
- Basso, José: *El padrino*. Argentinien: American Recording, Tennessee 29.024, P 1986. — 1 LP [SK 1993/153]
- Basso, José/Rossi, Carlos/Belusi, Alfredo: *Del 40 lo mejor*. Buenos Aires: Music Hall, Music Hall 2136, s/f. — 1 LP [SK 1993/156]
- Bazán, Osvaldo/Varela, Héctor/Ledesma, Argentino/Lesina, Rodolfo/Sánchez Gorio, Juan/Mendoza, Luis: *Tangos de oro*. Sony Music, 2470069, 1992. — 1 CD [CDK 1996/384]

- Belusi, Alfredo/Basso, José/Rossi, Carlos: *Del 40 lo mejor*. Buenos Aires: Music Hall, Music Hall 2136, s/f. — 1 LP [SK 1993/156]
- Berlingieri, Osvaldo: *Tangos*. Buenos Aires: Music Hall, Music Hall 13.050, P 1973. — 1 LP [ST 1992/141]
- Berlinghieri, Osvaldo/Alba, Haydée/Libertella, José/Díaz, Kicho: *Tango argentino*. Paris: Radio France - Acora - Harmonia Mundi, HM83-C559091, 1990. — 1 CD [CDK 1992/375]
- Berón, Raúl/Troilo, Aníbal/Casal, Jorge: *Medianoche*. El Bandoneón, EBCD64, 1995. — 1 CD [CDK 1995/169]
- Beytelman, Gustavo/Mosalini, Juan José: *Imágenes*. Köln: Eigelstein, Eigelstein ES 2031 CD, P 1987. — 1 CD [CDK 1988/13]
- Beytelman, Gustavo/Mosalini, Juan José: *Inspiración del tango*. Hamburg: Teldec, Eigelstein AP-6.25676, P 1983. — 1 LP [SK 1984/93]
- Beytelman, Gustavo/Caens, Thierry/Caratini, Patrice/Mosalini, Juan José: *Tangos y milongas: the heart of argentinian tangos*. Paris: Pierre Verany, PV795052, p 1991 (c 1995). — 1 CD [CDK 1996/19]
- Biagi, Rodolfo/Canaro, Francisco/Caló, Miguel/Angelis, Alfredo de: *Ases del tango*. Santiago (Chile): Odeon, LDC-36544, 1965. — 1 LP [S 1968/882]
- Biagi, Rodolfo Alberto: *Campo afuera*. El Bandoneón, EBCD40, 1994. — 1 CD [CDK 1995/136]
- Bianco, Eduardo/Bachicha: *Bianco - Bachicha: Tangos in Paris 1926-1941*. East Sussex: Harlequin, HQCD66, 1995. — 1 CD [CDK 1996/324]
- Borges, Jorge Luis/Piazzolla, Astor/Rivero, Edmundo/Medina Castro, Luis: *El tango*. Uruguay: Polydor, Nr. 20291, 1973. — 1 LP [SK 1974/556]
- Burton, Gary/Astor Piazzolla Band: *A tango excursion*. Concord Records. — 1 CD [CD 1999/243]
- Bustos, Mario: *La milonga y yo*. Hialeah Garden: Microfon, C79, 1991. — 1 CD [CDK 1996/168]
- Caens, Thierry/Beytelman, Gustavo/Caratini, Patrice/Mosalini, Juan José: *Tangos y milongas: the heart of argentinian tangos*. Paris: Pierre Verany, PV795052, p 1991 (c 1995). — 1 CD [CDK 1996/19]
- Caló, Miguel/Angelis, Alfredo de/Canaro, Francisco/Biagi, Rodolfo: *Ases del tango*. Santiago (Chile): Odeon, LDC-36544, 1965. — 1 LP [S 1968/882]
- Caló, Miguel: *40 grandes éxitos*. Blue Moon, BL605. — 2 CD's [CD 1999/255]
- Caló, Miguel: *Cuatro compases*. [Buenos Aires:] Odeon, CM 147, 1972. — 1 LP [SK 1973/138]
- Caló, Miguel: *Un destino ... y un nombre ... - Miguel Caló : Sus últimos éxitos*. Uruguay: Clave, SCI 32051, 1971. — 1 LP [SK 1976/212]
- Caló, Miguel: *Doce voces en el recuerdo*. Santiago (Chile): Odeon, LDC-36111, 1964. — 1 LP [S 1968/883]

- Caló, Miguel: *Música de mi ciudad*. Santiago (Chile): Odeon, LDC-36072, 1964. — 1 LP [S 1968/872]
- Caló, Miguel: *Recordando éxitos de Miguel Caló, 1942-1945*. Buenos Aires: Odeon, DMO 55473 Serie Azul, 1963. — 1 LP [SK 1973/815]
- Camaño, Carlos/Sosa, Ruben: *Tangos en la cumbre*. Argentinien: RCA, RCA Vik LZ-1407, P 1977. — 1 LP [SK 1993/160]
- Cambareri, Juan: *Tangos de antaño*. [Buenos Aires:] DM Difusión Musical - Del repertorio Caravelle, 70.180, s/f. — 1 LP [SK 1970/207]
- Canaro, Francisco/Falcón, Ada: *Ada Falcón: con Francisco Canaro y su Orquesta*. 1991. — 1 CD [CDK 1993/370]
- Canaro, Francisco/Filiberto, Juan de Dios: *Alma de bandoneón*. Odeon, Odeon 0-4789. — 1 LP [SG 1982/362]
- Canaro, Francisco/Angelis, Alfredo de/Biagi, Rodolfo/Caló, Miguel: *Ases del tango*. Santiago (Chile): Odeon, LDC-36544, 1965. — 1 LP [S 1968/882]
- Canaro, Francisco/Charlo/Lomuto, Francisco "Pancho": *Charlo con Francisco Canaro & Francisco Lomuto y sus Orquestas Típicas: 1928-1929*. El Bandoneón, EBCD4, 1989. — 1 CD [CDK 1992/162]
- Canaro, Francisco: *40 grandes éxitos*. Blue Moon. — 1 CD [CD 1999/295]
- Canaro, Francisco: *Homenaje a Francisco Canaro. Vol. 1*. Santiago (Chile): Odeon, LDC-36131, 1966. — 1 LP [S 1968/885]
- Canaro, Francisco: *La Melodía de nuestro adiós*. 1991. — 1 CD [CDK 1993/371]
- Canaro, Francisco/Fiorentino, Francisco/Piazzolla, Astor/Omar, Nelly: *Nelly Omar con Francisco Canaro y su Orquesta Típica - Francisco Fiorentino con Orquesta dirigida por Astor Piazzolla*. 1989. — 1 CD [CDK 1993/353]
- Canaro, Francisco: *Recordando a Canaro*. [Buenos Aires:] Odeon, LDB-110, 1966. — 1 LP [SK 1973/814]
- Canaro, Francisco: *Recordando a los éxitos de Francisco Canaro y su Orquesta Típica*. Santiago (Chile): Odeon, LDC-36130, 1965. — 1 LP [S 1968/884]
- Canaro, Mario: *Canaro*. Argentinien: Magenta, Magenta 13049, s/f. — 1 LP [SK 1993/167]
- Canet, José/Díaz, Gloria: *Juan Porteño*. Argentinien: Tangos de Lujo, Tangos de Lujo 5006, P 1978. — 1 LP [SG 1992/144]
- Canet, José/Díaz, Gloria/Grela, Roberto: *Luna de arrabal*. Argentinien, Tangos de Lujo, Tangos de Lujo 5004, P 1978. — 1 LP [SG 1992/143]
- Canet, José/Díaz, Gloria: *Simplemente Gloria Díaz*. Argentinien, Tangos de Lujo, Tangos de Lujo 5001, P 1978. — 1 LP [SG 1992/142]
- Canet, José/Díaz, Gloria/Peralta, Carlos: *Valses famosos*. Argentinien: Tangos de Lujo, Tangos de Lujo 5003, P 1978. — 1 LP [SK 1993/162]

- Caratini, Patrice/Caens, Thierry/Beytelman, Gustavo/Mosalini, Juan José: *Tangos y milongas: the heart of argentinian tangos*. Paris: Pierre Verany, PV795052, p 1991 (c 1995). — 1 CD [CDK 1996/19]
- Caro, Julio de: *40 grandes éxitos*. Blue Moon, BL604. — 2 CD's [CD 1999/256]
- Caro, Julio de: *Julio de Caro 1929-1930*. Buenos Aires: Azur, S.D.S. 22.513 Serie Documental Sonora, 1972. — 1 LP [SK 1974/454]
- Caro, Julio de: *Testimonios: Tangos de la época de oro*. Buenos Aires: Ten Records, 20124-25, 1971. — 2 LP's in Album [SK 1973/606]
- Carril, Hugo del/Pontier, Armando: *Canta Hugo del Carril*. Camden, N.J.: RCA, RCA Camden CAS-3386, s/f. — 1 LP [SK 1993/163]
- Carril, Hugo del: *Hugo del Carril*. East Rutherford, N.J.: Ansonia, Ansonia ALP-1359, s/f. — 1 LP [SK 1993/316]
- Carril, Hugo del: *Hugo del Carril: El rey del tango*. New York: Seeco, Tropical TRLP 5021, s/f. — 1 LP [S 1969/1018]
- Casal, Jorge/Troilo, Aníbal/Berón, Raúl: *Medianoche*. El Bandoneón, EB-CD64, 1995. — 1 CD [CDK 1995/169]
- Castillo, Alberto: *Cada día canta más*. Uruguay: Clave, Music Hall 66020, 1972. — 1 LP [SK 1976/214]
- Castillo, Alberto: *El cantor de los cien barrios porteños*. [Buenos Aires:] Odeon, CM 4047, 1968. — 1 LP [SK 1973/821]
- Castillo, Cátulo/Rinaldi, Susana: *Cátulo Castillo*. Trova, C119009, 1973. — 1 MC [TG 1991/24]
- Castineiras de Dios, José Luis / Munarriz, Valeria: *Valeria Munarriz*. Paris: Le Chant du Monde, LDX 74.738, P 1977. — 1 LP [SK 1987/23]
- Cerviño, Antonio/Devita, Nancy/Fleitas, Luis Alberto: *Antonio Cerviño y su gran orquesta típica uruguaya interpreta los éxitos del gran autor y compositor argentino Rodolfo Sciammarella*. Montevideo: Sondor, Sondor 44.006, P 1985. — 1 LP [SK 1987/95]
- Charlo/Canaro, Francisco/Lomuto, Francisco "Pancho": *Charlo con Francisco Canaro & Francisco Lomuto y sus Orquestas Típicas: 1928-1929*. El Bandoneón, EBCD4, 1989. — 1 CD [CDK 1992/162]
- Chillemi, Santos: *Live in Germany*. Macatu, MAC940006-LC8301, 1993. — 1 CD [CDK 1996/16]
- Colangelo, José: *Todos los sueños*. Sony Music - Colombia, CBS470220-2470220, p 1987 (c1993). — 1 CD [CDK 1996/390]
- Corchia, Primo: *Tangos - pasos éternels*. Frankreich: Festival, Festival Album 181 (100.174/175), s/f. — 2 LP's in Album [SK 1984/177]
- Cuarteto Polenta: *Cuando el tango era alegre ...* Argentinien: Opus-Gala, OTF-15001, s/f. — 1 LP [SK 1973/726]

- Damerau, María Angélica: *Desde mi tierra: música argentina*. Argentinien: Megadisc: Sadaic - Aadi - Capif, 10001, 1998. — 1 CD [CD 1998/350]
- Dante, Carlos/Arienzo, Juan d': *Juan d'Arienzo - 1928*. Buenos Aires: Azur, S.D.S.22.525 Serie Documental Sonora, s/f. — 1 LP [SK 1974/458]
- Delfino, Enrique: *Delfino por Delfino*. [Buenos Aires:] Azur, S.D.S. 22.509, s/f. — 1 LP [SK 1974/441]
- Delle-Vigne, Aquiles/Piazzolla, Astor: *Visión del tango clásico*. Belgien: EMI, EMI 1A 065-64961, P 1982. — 1 LP [SK 1987/121]
- Deluigi, Silvana/Mosalini, Juan José: *Tanguera: Woman in Tango*. 1992. — 1 CD [CDK 1993/382]
- Demare, Lucio: *Tango guapo: (1942-1944)*. El Bandoneón, EBCD10, 1989. — 1 CD [CDK 1992/204]
- Deval, Horacio: *Horacio Deval*. Buenos Aires: Inter Bas, EP54203, 1954. — 1 LP [DAT 1999/7 : 1]
- Devita, Nancy/Cerviño, Antonio Fleitas, Luis Alberto: *Antonio Cerviño y su gran orquesta típica uruguaya interpreta los éxitos del gran autor y compositor argentino Rodolfo Sciammarella*. Montevideo: Sondor, Sondor 44.006, P 1985. — 1 LP [SK 1987/95]
- Díaz, Gloria/Pontier, Armando: *Así se baila el tango: A bailar*. Argentinien: Tangos de Lujo, Tangos de Lujo 5005, P 1978. — 1 LP [SK 1993/172]
- Díaz, Gloria/Canet, José: *Juan Porteño*. Argentinien: Tangos de Lujo, Tangos de Lujo 5006, P 1978. — 1 LP [SG 1992/144]
- Díaz, Gloria/Grela, Roberto/Canet, José: *Luna de arrabal*. Argentinien, Tangos de Lujo, Tangos de Lujo 5004, P 1978. — 1 LP [SG 1992/143]
- Díaz, Gloria/Grela, Roberto: *Nostalgia del tiempo lindo*. Argentinien: Tangos de Lujo, Tangos de Lujo 5002, P 1978. — 1 LP [SK 1992/4]
- Díaz, Gloria/Canet, José: *Simplemente Gloria Díaz*. Argentinien, Tangos de Lujo, Tangos de Lujo 5001, P 1978. — 1 LP [SG 1992/142]
- Díaz, Gloria: *Tangos de seda y percal*. Argentinien: Embassy, Embassy 90.003, 1976. — 1 LP [SK 1993/166]
- Díaz, Gloria/Canet, José/Peralta, Carlos: *Valses famosos*. Argentinien: Tangos de Lujo, Tangos de Lujo 5003, P 1978. — 1 LP [SK 1993/162]
- Díaz, Hugo/Trio Patango: *Best of tango argentino*. East Grinstead: ARC-Music, EUCD1420, 1997. — 1 CD [CD 1997/514]
- Díaz, Hugo/Trio Hugo Díaz: *Classical tango argentino*. Hamburg: ARC Music, ARC Music EULP-1143, s/f. — 1 LP [SK 1992/111]
- Díaz, Hugo: *Hugo Díaz master of Bandoneon: tango argentino baroque classics*. Hamburg: ARC Music, EUCD1229, 1993. — 1 CD [CD 1997/92]
- Díaz, Hugo: *Tango argentino*. Hamburg: ARC Music, EUCD1233, 1993. — 1 CD [CD 1997/89]

- Díaz, Hugo/Trio Hugo Díaz: *Tango argentino*. Hamburg: ARC Music, EUCD1327, 1995. — 1 CD [CD 1997/90]
- Díaz, Hugo/Trio Hugo Díaz: *20 best of classical "Tango argentino"* — 1 CD [CDK 1993/392]
- Díaz, Kicho/Alba, Haydée/Libertella, José/Berlinghieri, Osvaldo: *Tango argentino*. Paris: Radio France - Acora - Harmonia Mundi, HM83-C559091, 1990. — 1 CD [CDK 1992/375]
- Domingo, Plácido: *Plácido Domingo sings tangos*. [Hamburg:] Deutsche Grammophon, 2536 416, (P) 1981. — 1 LP [SK 1982/179]
- Dominguez, Ricardo/Rios, Walter: *Walter Rios, Ricardo Dominguez*. Argentinien: Interdisc, Interdisc DSL-66081, P 1988. — 1 LP [SK 1993/159]
- Donato, Edgardo: *A media luz: 1935-1942*. El Bandoneón, EB95, 1998. — 1 CD [1998/96]
- Dumas, Enrique/Pansera, Roberto: *Historiando tangos*. Argentinien: Polydor, Polydor 250-268, s/f. — 1 LP [SK 1993/168]
- Ensemble National de Santa-Fe: *Argentine*. 1991. — 1 CD [CDK 1993/389]
- Falasca, Rosanna: *Los tangos de mi ciudad y mi gente*. Miami: Diapason, DP155203, 1991. — 1 CD [CDK 1996/167]
- Falcón, Ada/Canaro, Francisco: *Ada Falcón: con Francisco Canaro y su Orquesta*. 1991. — 1 CD [CDK 1993/370]
- Falcón, Jorge/Varela, Héctor/Soler, Fernando: *Héctor Varela, el As del tango*. Argentinien: Microfón, Microfón SE-954, P 1978. — 1 LP [SK 1993/150]
- Federico, Leopoldo: *Festival de tango*. Argentinien: Music Hall, Music Hall 70.875/9, p 1979. — 1 LP [SK 1993/155]
- Federico, Leopoldo: *La gran orquesta de Leopoldo Federico*. Argentinien: Phonogram, Philips 6347516, P 1982. — 1 LP [SK 1993/161]
- Federico, Domingo Serafin: *Saludos: 1944-1949*. El Bandoneón, EB95, 1995. — 1 CD [CDK 1995/167]
- Feidman, Giora: *Clarinetango*. Dortmund: Pläne, LC0972-883264-P907, 1990. — 1 CD [CDK 1992/202]
- Fernando, Alfredo: *Tribute to Carlos Gardel: classical tango argentino*. Hamburg: ARC Music, ARC Music EULP-1134, 1990. — 1 LP [SK 1992/114]
- Ferrer, Horacio Arturo: *Historia sonora del tango*. El Libro Sonoro, s/f. — [SK 1973/592]
- Ferrer, Horacio Arturo: *Moriré en Buenos Aires: vida y obra de Horacio Ferrer; antología de sus tangos, su teatro lírico, su poesía y su prosa; 1951-1991*. Buenos Aires: Zago, CDMSE5031, 1991. — 1 CD [CD 1997/509]
- Filiberto, Juan de Dios/Canaro, Francisco: *Alma de bandoneón*. Odeon, Odeon 0-4789. — 1 LP [SG 1982/362]

- Filiberto, Juan de Dios: *Recordando a ... Juan de Dios Filiberto*. [Buenos Aires:] Odeon, LDI-229, 1964. — 1 LP [SK 1973/816]
- Fiorentino, Francisco: *Francisco Fiorentino canta con las orquestas de Juan Carlos Cobian, Anibal Troilo, Astor Piazzolla, Ismael Spitalnik*. El Bandoneón, EB97, 1998. — 1 CD [CD 1998/102]
- Fiorentino, Francisco/Gardel, Carlos/Sosa, Julio: *Idolos inolvidables*. [Buenos Aires:] Odeon, LDI-233, s/f. — 1 LP [SK 1973/818]
- Fiorentino, Francisco/Omar, Nelly/Canaro, Francisco/Piazzolla, Astor: *Nelly Omar con Francisco Canaro y su Orquesta Típica – Francisco Fiorentino con Orquesta dirigida por Astor Piazzolla*. 1989. — 1 CD [CDK 1993/353]
- Firpo, Roberto: *Alma de bohemio*. El Bandoneón, EBCD8, 1989. — 1 CD [CDK 1995/134]
- Firpo, Roberto: *40 grandes éxitos*. Blue Moon, BL609. — 2 CD's [CD 1999/274]
- Fleitas, Luis Alberto/Cerviño, Antonio/Devita, Nancy: *Antonio Cerviño y su gran orquesta típica uruguaya interpreta los éxitos del gran autor y compositor argentino Rodolfo Sciammarella*. Montevideo: Sondor, Sondor 44.006, P 1985. — 1 LP [SK 1987/95]
- Francini, Enrique Mario/Pontier, Armando: *"A los amigos": Francini-Pontier y su Orquesta Típica*. El Bandoneón, EBCD28, 1991. — 1 CD [CDK 1992/87]
- Francini, Enrique Mario/Pontier, Armando: *40 grandes éxitos*. Blue Moon, BL612. — 2 CD's [CD 1999/257]
- Fresedo, Osvaldo: *Bandoneón amigo*. Argentinien: CBS, CBS 8829, s/f. — 1 LP [SK 1993/171]
- Fresedo, Osvaldo: *40 grandes éxitos*. Blue Moon, BL607. — 2 CD's [CD 1999/252]
- Fresedo, Osvaldo: *La historia de un ídolo*. Sony Music - Columbia, 1994. — 1 CD [CDK 1996/385]
- Fuggi, Tito: *Celebres tangos et pasos*. Philips, 6641088-6499296-6499297, 1975? — 2 LP's [SP 1997/51]
- Fuggi, Tito/Mendizábal, Ramón/Peña, Luis: *Tangos – Pasos*. Time plus - Accord, 330702-MU767, 1987. — 1 CD [CDK 1992/172]
- Fujisawa, Ranko: *Los mejores de Ranko Fujisawa*. Japan: Toshiba-EMI, EMI-Odeon EOS-70127, s/f. — 1 LP [SK 1987/28]
- Gabetta, Néstor: *El trio + [y] tango*. Buenos Aires: Qualiton, SQH-2036, 1973. — 1 LP [SK 1974/470]
- Gallois, Patrick/Piazzolla, Astor/Söllscher Göran: *Piazzolla for two : tangos for flute & guitar*. Hamburg: Deutsche Grammophon, DG4491852, 1996. — 1 CD [CD 1997/117]

- Galván, Argentino: *Historia de la Orquesta Típica: el tango en su evolución instrumental*. Buenos Aires: DM Difusión Musical - Music Hall, 12108, 1966. — 1 LP [SK 1970/173]
- Gámez, Celia: *Homenaje a Celia Gámez: la Gran Estrella de Madrid*. Madrid: Sonifolk, 20082, 20083, 20095. — 3 CD's [CD 1998/125; CD 1998/126; CD 1998/127]
- García, Carlos: *Orquesta del Tango de Buenos Aires*. Washington: Organization of American States, Ediciones Interamericanas de Música OEA-013, 1981. — 1 LP [SK 1982/173]
- Gardel, Carlos: *Canciones de sus películas*. Buenos Aires: Odeon, CM 4001, 1966 — 1 LP [SK 1974/242]
- Gardel, Carlos: *Carlos Gardel: su obra integral*. El Bandoneón, 1990/1991. — 21 CD's [CDK 1993/343, CDK 1993/344, CDK 1993/345, CDK 1993/346, CDK 1993/347; CDK 1993/365; CDK 1993/366; CDK 1993/367; CDK 1992/86; CDK 1993/368; CDK 1992/211; CDK 1993/369]
- Gardel, Carlos: *Carlos Gardel está siempre vivo*. Music Memoria, 30829, P 1990. — 1 CD [CDK 1992/42]
- Gardel, Carlos: *Homenaje a Gardel*. Santiago (Chile): Odeon, LDC-35041, 1964. — 1 LP [S 1968/748]
- Gardel, Carlos/Sosa, Julio/Fiorentino: *Idolos inolvidables*. [Buenos Aires:] Odeon, LDI-233, s/f. — 1 LP [SK 1973/818]
- Gardel, Carlos: *Selección XX aniversario*. Buenos Aires: Odeon, 4417 (DMO 55417), s/f. — 3 LP's in Kass. [SK 1974/243]
- Gardel, Carlos: *Tangos*. New York: RCA, RCA-Victor LPM 1230, 1956. — 1 LP [S 1969/1028]
- Gardel, Carlos: *Vida y obra de Carlos Gardel. Vol. 1*. Buenos Aires: Odeon, DMO 55575, 1970. — 3 LP's [SK 1974/244]
- Gardel, Carlos: *Vida y obra de Carlos Gardel. Vol. 2*. Buenos Aires: Odeon, DMO 55581, 1970. — 3 LP's [SK 1974/245]
- Gardel, Carlos: *Vida y obra de Carlos Gardel. Vol. 3*. Buenos Aires: Odeon, DMO 55585, 1971. — 3 LPs [SK 1974/246]
- Gardel, Carlos: *Vida y obra de Carlos Gardel. Vol. 4*. Buenos Aires: Odeon, DMO 55597, 1971. — 3 LP's [SK 1974/247]
- Gardel, Carlos: *Vida y obra de Carlos Gardel. Vol. 5*. Buenos Aires: Odeon, DMO 55611, 1971. — 3 LP's [SK 1974/248]
- Gardel, Carlos: *Vida y obra de Carlos Gardel. Vol. 6*. Buenos Aires: Odeon, DMO 55617, 1972. — 3 LP's [SK 1974/249]
- Gardel, Carlos: *Vida y obra de Carlos Gardel. Vol. 7*. Buenos Aires: Odeon, DMO 55620, 1972. — 3 LP's [SK 1974/250]

- Gardel, Carlos: *Vida y obra de Carlos Gardel. Vol. 8.* Buenos Aires: Odeon, DMO 55628, 1972. — 3 LP's [SK 1974/251]
- Goyeneche, Roberto: *Los tangos de Troilo, la voz de Goyeneche: Homenaje a Pichuco.* Argentinien: RCA, RCA Victor TLP-40016, P 1983. — 1 LP [SK 1989/76]
- Grela, Roberto/Díaz, Gloria/Canet, José: *Luna de arrabal.* Argentinien, Tangos de Lujo, Tangos de Lujo 5004, P 1978. — 1 LP [SG 1992/143]
- Grela, Roberto/Díaz, Gloria: *Nostalgia del tiempo lindo.* Argentinien: Tangos de Lujo, Tangos de Lujo 5002, P 1978. — 1 LP [SK 1992/4]
- Grané, Hector/Ambrogio, Juan d'/Melfi, Mario: *Tangos for dancing.* East Rutherford, N.J.: Ansonia, Ansonia ALP-1214. — 1 LP [SK 1993/26]
- Hadjidakis, Manos/Piazzolla, Astor: *Astor Piazzolla. Vol. 2.* Milan Latino, 1990-1995. — 1 CD [CDK 1996/434]
- Hermanos Tacunau: *Junta brava.* Argentinien: EMI-Odeon, EMI-6919, P 1978. — 1 LP [SK 1993/158]
- I Salonisti: *Café Victoria.* Freiburg: Harmonia Mundi, Harmonia Mundi, 1C 067 1695311, 1985. — 1 LP [SK 1985/318] — 1 CD: 1695312 [CDK 1985/367]
- I Salonisti: *Nostálgico = Tangos argentinos.* Köln: EMI Electrola, EMI Deutsche Harmonia Mundi 19-9998-1, P 1984. — 1 LP [SK 1986/274]
- Los Iracundos: *Tango joven.* Argentinien: RCA, RCA Victor AVS-4212, P 1974. — 1 LP [SK 1992/6]
- Jacinta/Mosalini, Juan José: *Tango, mi corazón.* Paris: ADDA, ADDA SZN-55001, P 1982. — 1 LP [SG 1982/384]
- Kronos-Quartet/Piazzolla, Astor: *Five tango sensations.* New York: Elektra Nonesuch, 7559-79254-2, P 1991. — 1 CD [CDK 1991/124]
- La Madrid, Juan Carlos/Mora, Lito: *Tango integral.* [Buenos Aires:] Ten Records, 20.133, 1972. — 1 LP [SK 1973/610]
- Lamarque, Libertad: *La reina del tango.* El Bandoneón, EBCD32, 1993. — 1 CD [CDK 1995/161]
- Ledesma, Argentino: *Cuartito azul.* Buenos Aires: EMI - Odeon, EMI-4536, P 1969. — 1 LP [SK 1993/170]
- Ledesma, Argentino/Varela, Héctor/Lesina, Rodolfo/Sánchez Gorio, Juan/Mendoza, Luis/Bazán, Osvaldo: *Tangos de oro.* Sony Music, 2470069, 1992. — 1 CD [CDK 1996/384]
- Lesina, Rodolfo/Varela, Héctor/Ledesma, Argentino/Sánchez Gorio, Juan/Mendoza, Luis/Bazán, Osvaldo: *Tangos de oro.* Sony Music, 2470069, 1992. — 1 CD [CDK 1996/384]
- Libertella, José/Alba, Haydée/Berlinghieri, Osvaldo/Díaz, Kicho: *Tango argentino.* Paris: Radio France - Acora - Harmonia Mundi, HM83-C559091, 1990. — 1 CD [CDK 1992/375]

- Lomuto, Francisco "Pancho"/Charlo/Canaro, Francisco: *Charlo con Francisco Canaro & Francisco Lomuto y sus Orquestas Típicas: 1928-1929*. El Bandoneón, EBCD4, 1989. — 1 CD [CDK 1992/162]
- Lomuto, Francisco "Pancho": *Francisco "Pancho" Lomuto y su Orquesta Típica (1930-1941)*. El Bandoneón, EBCD9, 1989. — 1 CD [CDK 1992/203]
- Maffia, Pedro: *Pedro Maffia y su orquesta 1930*. Buenos Aires: Azur, S.D.S. 22.506 Serie Documental Sonor, s/f. — 1 LP [SK 1974/460]
- Magaldi, Agustín: *Agustín Magaldi*. East Rutherford, N.J.: Ansonia, Ansonia ALP-1488, s/f. — 1 LP [SK 1993/380]
- Mainetti, Pablo/Piazzolla, Astor/Pons, Josep/Orquesta de Cambra Teatre Lliure: *Concerto pour bandoneon*. Arles: Harmonia Mundi, HMC901595, 1996. — 1 CD [CD 1997/184]
- Maizani, Azucena: *La ñata gaucha*. El Bandoneón, EBCD27, 1991. — 1 CD [CDK 1992/212]
- Mano a Mano/La Orquesta del Tango de Buenos Aires: *Tango Argentina: featuring Astor Piazzolla, Nestor Marconi & many more*. 1993. — 1 CD [CDK 1993/695]
- Marcucci, Alfredo: *Prepárense*. Danza y Movimiento, EFA01431. — 1 CD [CD 1999/266]
- Marino, Alberto: *La voz de oro del tango*. Buenos Aires: Disc Jockey, EST 10.027, s/f. — 1 LP [SK 1973/496]
- Maure, Hector: *Nostalgias*. Miami: Music Hall, MH100172, 1989. — 1 CD [CDK 1996/171]
- Medina Castro, Luis/Piazzolla, Astor/Rivero, Edmundo/Borges, Jorge Luis: *El tango*. Uruguay: Polydor, Nr. 20291, 1973. — 1 LP [SK 1974/556]
- Melfi, Mario/Ambrogio, Juan d'/Grané, Hector: *Tangos for dancing*. East Rutherford, N.J.: Ansonia, Ansonia ALP-1214. — 1 LP [SK 1993/26]
- Mendizábal, Ramón/Peña, Luis/Fuggi, Tito: *Tangos - Pasos*. Time plus - Accord, 330702-MU767, 1987. — 1 CD [CDK 1992/172]
- Mendoza, Luis/Varela, Héctor/Ledesma, Argentino/Lesina, Rodolfo / Sánchez Gorio, Juan/Bazán, Osvaldo: *Tangos de oro*. Sony Music, 2470069, 1992. — 1 CD [CDK 1996/384]
- Milena, Lucio: *The wonderful Latin-American sound of Argentina: Tango music*. New York: RCA, FSP-200, 1968. — 1 LP [S 1968/355]
- Milva: *Tango Milva*. Hamburg: Metronome, Metronome MLP-15.926, P 1968. — 1 LP [SK 1987/233]
- Miranda, Nina/Roldán, Carlos/Racciatti, Donato: *Tangos de la guardia vieja*. Montevideo: Sondor, Sondor 33.100, s/f. — 1 LP [SK 1987/94]
- Molina, Horacio/Rios, Walter: *Tango canción*. Neckargemünd: Messidor, Messidor 115910, P 1984. — 1 LP [SK 1987/20]

- Montes, Osvaldo José/Tango Duo: *El tango – mi refugio: música del Río de la Plata*. Ostfildern: Audite, 95418-LC4480, 1990. — 1 CD [CDK 1992/160]
- Mora, Lito/La Madrid, Juan Carlos: *Tango integral*. [Buenos Aires:] Ten Records, 20.133, 1972. — 1 LP [SK 1973/610]
- Mores, Mariano: *Mariano Mores y su Gran Orquesta Lírica Popular*. [Buenos Aires:] Odeon, LDM 881, s/f. — 1 LP [SK 1973/829]
- Mores, Mariano: *Mariano Mores y su Sexteto Rítmico Moderno*. [Buenos Aires:] Odeon, LDI-549, s/f. — 1 LP [SK 1973/812]
- Mores, Mariano: *Poema en tango. Vol. 6*. [Buenos Aires:] Odeon, LDM-875, s/f. — 1 LP [SK 1973/828]
- Mores, Mariano: *Tangocolor. Vol. 4*. [Buenos Aires:] Odeon, LDM-866, s/f. — 1 LP [SK 1973/813]
- Mosalini, Juan José: “*Bordoneo y 900*”: *Tanzmusik*. Amiens: Indigo - Humana Mundi, LBLC2507-HM83, 1994. — 1 CD [CDK 1996/18]
- Mosalini, Juan José: *Buenas noches che bandoneón*. Köln: Eigelstein, Eigelstein 625464, P 1983. — 1 LP [SK 1983/91]
- Mosalini, Juan José: *Don Bandoneón*. Paris: Hexagone, Hexagone 883 031, P 1979. — 1 LP [SK 1987/236]
- Mosalini, Juan José/Beytelman, Gustavo: *Imágenes*. Köln: Eigelstein, Eigelstein ES 2031 CD, P 1987. — 1 CD [CDK 1988/13]
- Mosalini, Juan José/Beytelman, Gustavo: *Inspiración del tango*. Hamburg: Teldec, Eigelstein AP-6.25676, P 1983. — 1 LP [SK 1984/93]
- Mosalini, Juan José/Munarriz, Valeria: *Tango*. Heidelberg: Wörner, Messidor 115917, P 1984. — 1 LP [SK 1987/22]
- Mosalini, Juan José/Jacinta: *Tango, mi corazón*. Paris: ADDA, ADDA SZN-55001, P 1982. — 1 LP [SG 1982/384]
- Mosalini, Juan José/Beytelman, Gustavo/Gaens, Thierry/Caratini, Patrice: *Tangos y milongas: the heart of argentinian tangos*. Paris: Pierre Verany, PV795052, p 1991 (c 1995). — 1 CD [CDK 1996/19]
- Mosalini, Juan José/Delugi, Silvana: *Tanguera: Woman in Tango*. 1992. — 1 CD [CDK 1993/382]
- Los Muchachos de Antes: *Los Muchachos de Antes*. Buenos Aires: Disc Jockey, EST.10028, s/f. — 1 LP [SK 1973/497]
- Los Muchachos de Antes: *Los Muchachos de Antes*. Buenos Aires: Disc Jockey, EST.10066, s/f. — 1 LP [SK 1973/499]
- Los Muchachos de Antes: *Vuelven Los Muchachos*. Buenos Aires: Disc Jockey, EST.10016, s/f. — 1 LP [SK 1973/495]
- Mulligan, Gerry/Piazzolla, Astor: *Tango Nuevo*. Deutschland: WEA, Atlantic ATL-50168, P 1975. — 1 LP [SK 1986/268]
- Munarriz, Valeria/Mosalini, Juan José: *Tango*. Heidelberg: Wörner, Messidor 115917, P 1984. — 1 LP [SK 1987/22]

- Munarriz, Valeria/Castineiras de Dios, José Luis: *Valeria Munarriz*. Paris: Le Chant du Monde, LDX 74.738, P 1977. — 1 LP [SK 1987/23]
- Nemirovsky, Pablo/Tierra del Fuego Sexteto: *Tierra del Fuego Sexteto*. ADDA, 581125-AD184, 1989. — 1 CD [CDK 1992/474]
- Octeto Buenos Aires/Piazzolla, Astor: *Piazzolla*. Buenos Aires: Disc Jockey, EST.10064, s/f. — 1 LP [SK 1973/498]
- Omar, Nelly/Florentino, Francisco/Canaro, Francisco/Piazzolla, Astor: *Nelly Omar con Francisco Canaro y su Orquesta Típica – Francisco Florentino con Orquesta dirigida por Astor Piazzolla*. 1989. — 1 CD [CDK 1993/353]
- La Orquesta del Tango de Buenos Aires/Mano a Mano: *Tango Argentina: featuring Astor Piazzolla, Nestor Marconi & many more*. 1993. — 1 CD [CDK 1993/695]
- Orquesta Típica Victor: *Historia de la Orquesta Típica Victor (1925-1930)*. RCA-Victor, Tams4801, 1989? — 1 MC [TK 1989/52]
- Orquesta Típica: *Orquesta Típica select ... 1920: Argentine tango*. East Sussex: Harlequin, HQCD47, 1994. — 1 CD [CDK 1996/52]
- Orquestra de Cambra Teatre Lliure/Piazzolla, Astor/Mainetti, Pablo/Pons, Josep: *Concerto pour bandoneon*. Arles: Harmonia Mundi, HMC901595, 1996. — 1 CD [CD 1997/184]
- Pansera, Roberto/Dumas, Enrique: *Historiando tangos*. Argentinien: Polydor, Polydor 250-268, s/f. — 1 LP [SK 1993/168]
- Peña, Emilio de la: *Tango: new expression*. 1992. — 1 CD [CDK 1993/197]
- Peña, Luis/Mendizábal, Ramón/Fuggi, Tito: *Tangos – Pasos*. Time plus - Accord, 330702-MU767, 1987. — 1 CD [CDK 1992/172]
- Peralta, Carlos/Díaz, Gloria/Canet, José: *Valses famosos*. Argentinien: Tangos de Lujo, Tangos de Lujo 5003, P 1978. — 1 LP [SK 1993/162]
- Pérez, Hilario: *Las guitarras de Gardel*. Montevideo: Sondor, 1983. — 1 MC [TK 1987/105]
- Piazzolla, Astor: *Astor Piazzolla*. Rom: Instituto Italo-Latinoamericano, Instituto Italo-Latinoamericano LP 1, P 1974. — 1 LP [SG 1988/135]
- Piazzolla, Astor: *Astor Piazzolla. Vol. I*. Milan Latino, 1990-1995. — 1 CD [CDK 1996/433]
- Piazzolla, Astor/Hadjidakis, Manos: *Astor Piazzolla. Vol. 2*. Milan Latino, 1990-1995. — 1 CD [CDK 1996/434]
- Piazzolla, Astor/Vázquez, Nelly: *Astor Piazzolla y su Quinteto*. Argentinien: RCA Camden, CAL-3040, s/f. — 1 LP [SK 1973/571]
- Piazzolla, Astor: *Astor Piazzolla plays Astor Piazzolla*. 1986. — 1 Cinta magnetofónica [TB 1996/2]
- Piazzolla, Astor: *Astor Piazzolla's best tangos*. Brüssel: Discover International, DICD920139-LC5406, 1993. — 1 CD [CDK 1994/82]

- Piazzolla, Astor: *Camorra*. Köln: VeraBra Records, American Clavé AMCL-1021, P 1989. — 1 LP [SK 1992/137]
- Piazzolla, Astor/Mainetti, Pablo/Pons, Josep/Orquestra de Cambra Teatre Lliure: *Concerto pour bandoneon*. Arles: Harmonia Mundi, HMC901595, 1996. — 1 CD [CD 1997/184]
- Piazzolla, Astor: *Concierto para quinteto*. Uruguay: RCA, AVS 4013, 1970. — 1 LP [SK 1973/653]
- Piazzolla, Astor: *40 grandes éxitos*. Blue Moon, BL611. — 1 CD [CD 1999/238]
- Piazzolla, Astor: *De vanguardia*. [Argentinien:] Polydor, 2423011, s/f. — 1 LP [SK 1974/39]
- Piazzolla, Astor: "El Desbande". 1989. — 1 CD [CDK 1993/352]
- Piazzolla, Astor/Kronos-Quartet: *Five tango sensations*. New York: Elektra Nonesuch, 7559-79254-2, P 1991. — 1 CD [CDK 1991/124]
- Piazzolla, Astor: *La historia del tango*. [Argentinien:] Polydor, 2902006, s/f. — 2 LP's in Album [SK 1973/833]
- Piazzolla, Astor: *Libertango*. Darmstadt: Tropical Music, Tropical Music 680.004, P 1984. — 1 LP [SK 1986/243]
- Piazzolla, Astor: *Live in Wien*. Heidelberg: Messidor Vol. 1, Messidor 115916, P 1984. — 1 LP [SK 1987/21]
- Piazzolla, Astor: *Lo que vendrá*. [Montevideo:] Antar, PLP 2001, s/f. — 1 LP [SK 1973/675]
- Piazzolla, Astor: *Lumière (1975)*. 1990. — 1 CD [CDK 1991/65]
- Piazzolla, Astor/Fiorentino, Francisco/Omar, Nelly/Canaro, Francisco: *Nelly Omar con Francisco Canaro y su Orquesta Típica – Francisco Fiorentino con Orquesta dirigida por Astor Piazzolla*. 1989. — 1 CD [CDK 1993/353]
- Piazzolla, Astor: *Nuestro tiempo*. Argentinien: Harmony, 7.077, s/f. — 1 LP [SK 1973/687]
- Piazzolla, Astor: *Olympia 77*. Paris: Polydor, Polydor 2393161, P 1977. — 1 LP [SK 1986/265]
- Piazzolla, Astor: *Persecuta & Biyuya (1977/79)*. 1990. — 1 CD [CDK 1992/313]
- Piazzolla, Astor/Octeto Buenos Aires: *Piazzolla*. Buenos Aires: Disc Jockey, EST.10064, s/f. — 1 LP [SK 1973/498]
- Piazzolla, Astor: *The Piazzolla Collection 1974-79*. Marburg: Tropical Music, 68.942; 68.943, 1990. — 3 CD's [CDK 1992/313] Bd. 1: [SK 1986/243]
- Piazzolla, Astor/Gallois, Patrick/Söllscher, Göran: *Piazzolla for two: tangos for flute & guitar*. Hamburg: Deutsche Grammophon, DG4491852, 1996. — 1 CD [CD 1997/117]

- Piazzolla, Astor: *Piazzollissimo: Astor Piazzolla 1974-1983*. Montreal: Just a memory records, JAM91032, JAM91042, JAM91052, 1991. — 3 CD's [SK 1996/1: 1-3]
- Piazzolla, Astor: *Révolution du tango: Astor Piazzolla au Philharmonic Hall de New York*. Paris: Polydor, Polydor 2480161, P 1965. — Cinta magnetofónica [TB 1018]
- Piazzolla, Astor: *Saexotango*. — 1 CD [CD 1999/144]
- Piazzolla, Astor: "Se armó". 1991. — 1 CD [CDK 1993/372]
- Piazzolla, Astor: *Summit: reunión cumbre*. Miami: Music Hall, MH 100051, 1988. — 1 CD [CDK 1996/46]
- Piazzolla, Astor: *Symphonic tango*. 1992. — 1 CD [CDK 1993/644]
- Piazzolla, Astor/Rivero, Edmundo/Medina Castro, Luis/Borges, Jorge Luis: *El tango*. Uruguay: Polydor, Nr. 20291, 1973. — 1 LP [SK 1974/556]
- Piazzolla, Astor: *El tango*. — 1 CD [CD 1999/142]
- Piazzolla, Astor: *Tango: Zero hour*. Köln: VeraBra Music, American Clavé AMCL-1013, P 1986. — 1 LP [SK 1992/140]
- Piazzolla, Astor: *Tango en Hi-Fi*. Buenos Aires: Music Hall, 70.501, s/f. — 1 LP [SK 1973/691]
- Piazzolla, Astor/Mulligan, Gerry: *Tango Nuevo*. Deutschland: WEA, Atlantic ATL-50168, P 1975. — 1 LP [SK 1986/268]
- Piazzolla, Astor: *Tangos*. Frankreich: Vogue, Vogue CLD-916, P 1975. — 1 LP [SK 1987/18]
- Piazzolla, Astor: *Tangos!!!* Buenos Aires: Odeon - Colección Musical, 4094, 1969. — 1 LP [SK 1973/681]
- Piazzolla, Astor: *Tangos futurs*. Hamburg: RCA, RCA NL-70142 (2), P 1975. — 2 LP's [SK 1984/176]
- Piazzolla, Astor: *Tanguedia*. 1992. — 1 CD [CDK 1993/290]
- Piazzolla, Astor: *Tristeza de un Doble A*. Frankfurt am Main: Messidor, 15970-2, P 1987. — 1 CD [CDK 1992/58]
- Piazzolla, Astor: *Verano porteño*. Milano: A.A.A.Prologo, CD0286, c 1990. — 1 CD [CDK 1992/22]
- Piazzolla, Astor/Delle-Vigne, Aquiles: *Visión del tango clásico*. Belgien: EMI, EMI 1A 065-64961, P 1982. — 1 LP [SK 1987/121]
- Pillado, Cecilia: *Tango Malambo: Argentine Piano Music*. Cecilia Pillado, LC8058, 1994/1995. — 1 CD [CDG 1996/22]
- Pons, Josep/Piazzolla, Astor/Mainetti, Pablo/Orquestra de Cambra Teatre Lliure: *Concerto pour bandoneon*. Arles: Harmonia Mundi, HMC901595, 1996. — 1 CD [CD 1997/184]
- Pontier, Armando/Francini, Enrique Mario: "A los amigos": *Francini-Pontier y su Orquesta Típica*. El Bandoneón, EBCD28, 1991. — 1 CD [CDK 1992/87]

- Pontier, Armando/Díaz, Gloria: *Así se baila el tango: A bailar*. Argentinien: Tangos de Lujo, Tangos de Lujo 5005, P 1978. — 1 LP [SK 1993/172]
- Pontier, Armando/Carril, Hugo del: *Canta Hugo del Carril*. Camden, N.J.: RCA, RCA Camden CAS-3386, s/f. — 1 LP [SK 1993/163]
- Pontier, Armando/Francini, Enrique Mario: *40 grandes éxitos*. Blue Moon, BL612. — 2 CD's [CD 1999/257]
- Prieto, Carlos/Quintana, Edison: *Le grand tango*. Mexico: Urtext, 014, 1997. — 1 CD [1998/186]
- Pugliese, Osvaldo: *40 grandes éxitos*. Blue Moon, BL603. — 2 CD's [CD 1999/251]
- Pugliese, Osvaldo: *El día de la ausencia*. El Bandoneón, EB96, 1998. — 1 CD [CD 1998/101]
- Pugliese, Osvaldo: *Grandes éxitos con Osvaldo Pugliese y su Orquesta Típica*. EMI- AADI - Capif, 18614, 1974. — 1 MC [TK 1989/54]
- Pugliese, Osvaldo/Troilo, Aníbal: *Tangos de hoy y de siempre*. Santiago (Chile): Odeon, LDC-36937, 1966. — 1 LP [S 1968/904]
- Quintana, Edison/Prieto, Carlos: *Le grand tango*. Mexico: Urtext, 014, 1997. — 1 CD [1998/186]
- Quinteto Pirincho: *Quinteto Pirincho*. El Bandoneón, EBCD3, 1989. — 1 CD [CDK 1992/178]
- Racciatti, Donato/Miranda, Nina/Roldán, Carlos: *Tangos de la guardia vieja*. Montevideo: Sondor, Sondor 33.100, s/f. — 1 LP [SK 1987/94]
- Ramírez, José: *Tangos arrabaleros*. Milano: Ariston, Ariston AR/LP-11018, P 1970. — 1 LP [SK 1987/265]
- Rinaldi, Susana: *Buenos Aires - Paris*. Hamburg: Metronome, Barclay 0066.055, P 1979. — 1 LP [SK 1992/5]
- Rinaldi, Susana/Castillo, Cátulo: *Cátulo Castillo*. Trova, C119009, 1973. — 1 MC [TG 1991/24]
- Rinaldi, Susana: *Mi voz y mi ciudad*. [Argentinien:] Madrigal, ML 38-2, s/f. — 1 LP [SK 1973/713]
- Rinaldi, Susana: *La mujer del tango*. Montevideo: Ayui, A/M 8, 1972. — 1 LP [SK 1976/639]
- Rinaldi, Susana/Trio Eduardo Rovira: *Susana Rinaldi: Canta al estilo de Eduardo Rovira*. Buenos Aires: Madrigal, Madrigal DL 39-1, s/f. — 1 LP [SK 1973/715]
- Ríos, Walter/Molina, Horacio: *Tango canción*. Neckargemünd: Messidor, Messidor 115910, P 1984. — 1 LP [SK 1987/20]
- Ríos, Walter/Dominguez, Ricardo: *Walter Ríos, Ricardo Dominguez*. Argentinien: Interdisc, Interdisc DSL-66081, P 1988. — 1 LP [SK 1993/159]
- Rivero, Edmundo: *Coplas del viejo almacén*. Argentinien: Philips, 82215 PL, s/f. — 1 LP [SK 1974/34]

- Rivero, Edmundo: *Discepolín por Edmundo Rivero*. Argentinien: Philips, 6447007 Selección Dorada, s/f. — 1 LP [SK 1973/843]
- Rivero, Edmundo: *En lunfardo. Vol. 1-3*. Argentinien: Phonogram, Philips 82017-PL, 82176-PL, 82236-PL, s/f. — 3 LP's [SK 1973/822, SK 1973/823, SK 1973/824]
- Rivero, Edmundo/Salgán, Horacio: *Horacio Salgán y su Orquesta Típica*. Uruguay: Antar, PLP 2003, s/f. — 1 LP [SK 1976/219]
- Rivero, Edmundo/Piazzolla, Astor/Medina Castro, Luis/Borges, Jorge Luis: *El tango*. Uruguay: Polydor, Nr. 20291, 1973. — 1 LP [SK 1974/556]
- Rivero, Edmundo: *Tangos que hicieron época*. Argentinien: Philips, P 13904 L, s/f. — 1 LP [SK 1973/825]
- Rivero, Edmundo Leonel: *Lo mejor de Edmundo Rivero*. Music Hall, MH246505, 1994. — 1 CD [CDK 1996/388]
- Rivero, Edmundo Leonel/Troilo, Aníbal: *Sur*. El Bandoneón, EBCD61, 1995. — 1 CD [CDK 1995/168]
- Los Románticos de la Noche: *Tango Argentina*. 1991. — 1 CD [CDK 1993/251]
- Rossi, Carlos/Basso, José/Belusi, Alfredo: *Del 40 lo mejor*. Buenos Aires: Music Hall, Music Hall 2136, s/f. — 1 LP [SK 1993/156]
- Roldán, Carlos/Miranda, Nina/Racciatti, Donato: *Tangos de la guardia vieja*. Montevideo: Sondor, Sondor 33.100, s/f. — 1 LP [SK 1987/94]
- Rovira, Eduardo/Trio Eduardo Rovira: *Tango en la Universidad*. [Rosario:] EDUL, ED-004. — 1 LP [SK 1969/1609]
- Ruiz, Floreal: *Barrio de tango*. Gardens: Microfon, MIC26, 1990. — 1 CD [CDK 1996/172]
- Ruiz, Floreal/Troilo, Aníbal: *Romance de barrio*. El Bandoneón, EBCD58, p1944/47 (c1995). — 1 CD [CDK 1995/165]
- Los Sabandeiros: *Gardel*. Madrid: Manzana, 128, 1997. — 1 CD [CD 1998/83]
- Salgán, Horacio/Rivero, Edmundo: *Horacio Salgán y su Orquesta Típica*. Uruguay: Antar, PLP 2003, s/f. — 1 LP [SK 1976/219]
- Saluzzi, Dino: *Argentina*. Deutschland: ECM - West Wind Latina, 2201, 1991. — 1 CD [CDK 1991/105]
- Sarli, Carlos di: *40 grandes éxitos*. Blue Moon. — 1 CD [CD 1999/296]
- Sarli, Carlos di: *El señor del tango*. El Bandoneón, EBCD38, 1994. — 1 CD [CDK 1995/135]
- Sánchez Gorio, Juan/Varela, Héctor/Ledesma, Argentino/Lesina, Rodolfo/Mendoza, Luis/Bazán, Osvaldo: *Tangos de oro*. Sony Music, 2470069, 1992. — 1 CD [CDK 1996/384]
- Sassone, Florindo: *Buenos Aires, mi ciudad*. Argentinien: Microfon, SE-60117, P 1980. — 1 LP [SK 1993/154]

- Sassone, Florindo: *Ribera Sud*. Argentinien: Music Hall, Music Hall 13.099, P 1975. — 1 LP [SK 1993/152]
- Semblanza: *Semblanza*. Georgsmarienhütte: Slow Motion Records, SMR3391052, 1992. — 1 CD [CDK 1995/64]
- Sexteto Mayor: *Preludio nochera*. Barcelona: EMI-Odeon, 1 J 062-81726, 1974. — 1 LP [SK 1976/84]
- Sexteto Mayor: *Silbando*. EMI-Odeon, 16294, 1981. — 1 MC [TK 1989/49]
- Sexteto Mayor: *Tango argentino*. New York: Atlantic Recording, 78163362, 1986. — 1 CD [CDK 1996/371]
- Sexteto Mayor/Varela, Adriana: *Trottoirs de Buenos Aires: de Gardel a Piazzolla*. Frankfurt: Network, 58246-LC6759, 1995. — 1 CD [CDK 1995/118]
- Sexteto Tango: *Mágia porteña*. Deutschland: RCA, RCA NL 70 339, P 1983. — 1 LP [SK 1992/7]
- Simone, Mercedes: *La dama del tango*. El Bandoneón, EBCD33, 1993. — 1 CD [CDK 1995/184]
- Söllscher, Göran/Piazzolla, Astor/Gallois, Patrick: *Piazzolla for two: tangos for flute & guitar*. Hamburg: Deutsche Grammophon, DG4491852, 1996. — 1 CD [CD 1997/117]
- Soler, Fernando/Varela, Héctor/Falcón, Jorge: *Héctor Varela, el As del tango*. Argentinien: Microfón, Microfón SE-954, P 1978. — 1 LP [SK 1993/150]
- Sosa, Julio/Gardel, Carlos/Fiorentino: *Idolos inolvidables*. [Buenos Aires:] Odeon, LDI-233, s/f. — 1 LP [SK 1973/818]
- Sosa, Ruben/Camaño, Carlos: *Tangos en la cumbre*. Argentinien: RCA, RCA Vik LZ-1407, P 1977. — 1 LP [SK 1993/160]
- Stampone, Atilio: *Tango argentino*. New York: Audio Fidelity, AFLP 1880, 1958. — 1 LP [S 1961/179]
- Tanenbaum, David: *El porteño*. San Francisco: New Albion, NA065CD, 1994. — 1 CD [CDK 1995/39]
- Tango Duo/Montes, Osvaldo José: *El tango – mi refugio: música del Río de la Plata*. Ostfildern: Audite, 95418-LC4480, 1990. — 1 CD [CDK 1992/160]
- Tango Ensemble Bernardo Machus/Aravena, Jorge: *Tango olé*. Berlin: Monopol, Monopol M-2033, P 1986. — 1 LP [SG 1989/39]
- The Tango Project: *The Tango Project*. Deutschland: WEA, Nonesuch 97.9030-1, P 1982. — 1 LP [SK 1986/269]
- Tierra del Fuego Sexteto/Nemirovsky, Pablo: *Tierra del Fuego Sexteto*. ADDA, 581125-AD184, 1989. — 1 CD [CDK 1992/474]
- Trio Argentino: *El tango en Barcelona*. El Bandoneón, 874632, EBCD46, 1994. — 2 CD's [CD 1997/186]

- Trio Eduardo Rovira/Rinaldi, Susana: *Susana Rinaldi: Canta al estilo de Eduardo Rovira*. Buenos Aires: Madrigal, Madrigal DL 39-1, s/f. — 1 LP [SK 1973/715]
- Trio Eduardo Rovira/Rovira, Eduardo: *Tango en la Universidad*. [Rosario:] EDUL, ED-004. — 1 LP [SK 1969/1609]
- Trio Hugo Díaz/Díaz, Hugo: *Classical tango argentino*. Hamburg: ARC Music, ARC Music EULP-1143, s/f. — 1 LP [SK 1992/111]
- Trio Hugo Díaz/Díaz, Hugo: *Tango argentino*. Hamburg: ARC Music, EUCD1327, 1995. — 1 CD [CD 1997/90]
- Trio Hugo Díaz/ Díaz, Hugo: *20 best of classical "Tango argentino"* — 1 CD [CDK 1993/392]
- Trio Patango/Díaz, Hugo: *Best of tango argentino*. East Grinstead: ARC-Music, EUCD1420, 1997. — 1 CD [CD 1997/514]
- Trio Patango: *Tango argentino: che bandoneón*. Hamburg: ARC Music, EUCD1334, 1995. — 1 CD [CD 1997/87]
- Trio Patango: *Tango argentino: el garrón*. Hamburg: ARC Music, EUCD1379, 1996. — 1 CD [CD 1997/84]
- Trio Patango: *Tango argentino popular*. Hamburg: ARC Music, EUCD1257, 1993. — 1 CD [CD 1997/88]
- Troilo, Aníbal/Arienzo, Juan d': *A mí me llaman tango. Paso al rey*. Argentinien: RCA - Reader's Digest - Alma de bandoneón, Reader's Digest RDAS-7, s/f. — 1 LP [SK 1993/173]
- Troilo, Aníbal: *40 grandes éxitos*. Blue Moon, BL608. — 2 CD's [CD 1999/250]
- Troilo, Aníbal: *El Inmortal "Pichuco"*. 1989. — 1 CD [CDK 1993/351]
- Troilo, Aníbal/Casal, Jorge/Berón, Raúl: *Medianoche*. El Bandoneón, EBCD64, 1995. — 1 CD [CDK 1995/169]
- Troilo, Aníbal: *Nocturno a mi barrio*. [Argentinien:] RCA Victor, AVLS-3871. — 1 LP [SK 1973/700]
- Troilo, Aníbal/Ruiz, Floreal: *Romance de barrio*. El Bandoneón, EBCD58, p1944/47 (c1995). — 1 CD [CDK 1995/165]
- Troilo, Aníbal/Rivero, Edmundo Leonel: *Sur*. El Bandoneón, EBCD61, 1995. — 1 CD [CDK 1995/168]
- Troilo, Aníbal: *Tango från Argentina*. Stockholm: Phontastic, Phontastic Phont-7547, P 1983. — 1 LP [SK 1987/19]
- Troilo, Aníbal/Pugliese, Osvaldo: *Tangos de hoy y de siempre*. Santiago (Chile): Odeon, LDC-36937, 1966. — 1 LP [S 1968/904]
- Valdez, Jorge: *El cantor de Buenos Aires*. Venice: Microfon, MIC65, 1991. — 1 CD [CD 1997/62]
- Vardaro, Elvino: *El violín mayor del tango 1928-1943*. El Bandoneón, 94, 1998. — 1 CD [CD 1998/94]

- Varela, Adriana/Sexteto Mayor: *Trottoirs de Buenos Aires: de Gardel a Piazzolla*. Frankfurt: Network, 58246-LC6759, 1995. — 1 CD [CDK 1995/118]
- Varela, Héctor/Falcón, Jorge/Soler, Fernando: *Héctor Varela, el As del tango*. Argentinien: Microfón, Microfón SE-954, P 1978. — 1 LP [SK 1993/150]
- Varela, Héctor/Ledesma, Argentino/Lesina, Rodolfo/Sánchez Gorio, Juan/Mendoza, Luis/Bazán, Osvaldo: *Tangos de oro*. Sony Music, 2470069, 1992. — 1 CD [CDK 1996/384]
- Vázquez, Nelly/Piazzolla, Astor: *Astor Piazzolla y su Quinteto*. Argentinien: RCA Camden, CAL-3040, s/f. — 1 LP [SK 1973/571]
- Viola, Eulogio: *Tangos nacidos en un cafetín*. Uruguay: Clave, 35020 Seleccion brillante, 1970. — 1 LP [SK 1976/215]
- White, Betty: *How to tango*. New York: Conversa-Phone Institute, D-106, 1960. — 1 LP [SK 1971/598]

Sampler:

- Algo de tango*. Montevideo: Librería Linardi y Risso. — 1 MC [TG 1992/20]
- Antología del tango rioplatense. Vol. 1*. Buenos Aires: Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega", INM-2.002/3/4, 1980. — 3 LP in Album [SG 1981/27]
- Buenos Aires to Berlin: Argentine tango bands in Germany 1927-1939*. East Sussex: Harlequin, HQCD61, 1995. — 1 CD [CDK 1996/325]
- Buenos Aires to Europa: Argentine tango bands on tour 1925-1942*. Bexhill-on-Sea: Harlequin, 121, 1998. — 1 CD [CD 1999/22]
- Cambalache: Musik aus Buenos Aires*. München: Charisma Studio, 1986. — 1 MC [TK 1998/5]
- Una cita con el tango*. Argentinien: Guairá, Guairá 8009, s/f. — 1 LP [SK 1993/164]
- La Cumparsita: 20 veces inmortal*. EMI, EMI7975192, p1916/1974, 1994? — 1 CD [CDG 1996/438]
- Las damas del tango: 1909-1946*. El Bandoneón, 93, 1998. — 1 CD [CD 1998/100]
- De Fiesta con los más famosos tangos*. Argentinien: Fiesta, Fiesta 1003, s/f. — 1 LP [SK 1993/165]
- Fiesta de Tango*. Argentinien: Fiesta, Fiesta 1007, s/f. — 1 LP [1993/169]
- Grandes cantores del tango*. Argentinien: Magenta, 13.030 Serie Popular, s/f. — 1 LP [SK 1973/830]
- Historia del tango. 1-4*. Buenos Aires: Fonorama, Fonorama Colecciones 5002, 5004, 5006, 5008, s/f. — 4 Schallfolien [SK 1974/88a-d]

- Instrumental tangos of the Golden Age*. East Sussex: Harlequin, HQCD45, 1994. — 1 CD [CDK 1996/74]
- Instrumental tangos of the "old guard" 1913-1930*. East Sussex: Harlequin, HQCD70, 1996. — 1 CD [CDK 1996/335]
- Joyas del tango*. Santiago (Chile): Odeon, LDC-36290, 1967. — 1 LP [S 1968/765]
- Recordando tiempos viejos*. Santiago (Chile): Odeon, LDC-36967, 1964. — 1 LP [S 1968/908]
- Los Reyes del tango cantan canciones de amor = The tango kings sing love songs*. El Bandonéon, P6009CD, P6010CD, 1994. — 2 CD's [CDK 1995/148; CDK 1995/149]
- Se va la vida: tango ladies 1923-1954*. East Sussex: Harlequin, HQCD52, 1995. — 1 CD [CDK 1996/341]
- Tango ladies: el tango hecho carne*. East Sussex: Harlequin, HQCD34, 1994. — 1 CD [CDK 1996/346]
- Tango vivo: noches de Buenos Aires*. Winter & Winter, Nr. 9100112 WIN. — 1 CD [CD 1999/239]
- Tango y folklore*. Argentinien: CBS, CBS 15503-15508, s/f. — 6 LP's in Kass. [SG 1991/63]
- Tangos de la Guardia Vieja*. Santiago (Chile): Odeon, LDC-36969, 1964. — 1 LP [S 1968/909]
- Tangos inolvidables*. Santiago (Chile): Odeon, LDC-36504, 1964. — 1 LP [S 1968/876]
- Tangos de oro en estereo*. Argentinien: RCA Victor, RCA Victor AVS-4753, P 1979. — 1 LP [SK 1993/151]
- Tangos para aficionados*. Phontastic, PHONTCD7578, 1990-1993. — 2 CD's [CDK 1992/20, CDK 1996/369]
- Tiempos del gramófono*. [Buenos Aires:] Azur, S.D.S. 22.521 Serie Documental Sonora, s/f. — 1 LP [SK 1974/449]
- Valsecitos de antes*. Hamburg: Danza y Movimiento, 1432-3002, 1998? — 1 CD [CD 1999/21]
- Women of tango*. Metro Blue, 7243 49641228. — 1 CD [CD 1999/272]

Uruguay

- Carlevaro, Agustín: *Agustín Carlevaro interpreta versiones para guitarra de Agustín Carlevaro*. Montevideo: Ayuí, Ayuí A/M 5, 1972. — 1 LP [SK 1974/388]
- Carlevaro, Agustín: *Marrón y azul*. Montevideo: Ayuí, Ayuí A/E 8, 1976. — 1 LP [SK 1979/206]

- Carlevaro, Agustín: *Recital del tango*. Montevideo: Ayuí, Ayuí A/M 17. — 1 LP [SK 1979/197]
- Casco, Nestor/Matteo, Luis di: *Estudio para tres*. Buenos Aires: Ten Records, 201 128, 1972. — 1 LP [SK 1973/608]
- Ibarbourou, Juana de/Vita, Nancy de: *Juana de Ibarbourou: tangos con personalidad*. Montevideo: Agadu-Sondor, 84157, 1981. — 1 MC [TK 1987/91]
- Matteo, Luis di: *Del nuevo ciclo*. Bremen: Jaro, 4155-2, c 1991. — 1 CD [CDK 1992/35]
- Matteo, Luis di/Casco, Nestor: *Estudio para tres*. Buenos Aires: Ten Records, 201 128, 1972. — 1 LP [SK 1973/608]
- Matteo, Luis di: *Luis di Matteo*. Montevideo: Guardia Nueva, Guardia Nueva GN 04. — 1 EP [SK 1974/379]
- Pasquet, Luis: *Luis Pasquet interpreta doce tangos en piano solo*. Montevideo: Ayuí, Ayuí A/M 11. — 1 LP [SK 1975/123]
- Picón, Manuel: *Tangos rabiosamente uruguayos*. Madrid: Tecnosaga, KPD10913, 1993. — 1 CD [CD 1998/17]
- Racciatti, Donato/Roldan, Carlos: *Donato Racciatti: su orquesta y la voz de Carlos Roldan*. Montevideo: Sondor, Sondor 33.030, 1975. — 1 LP [SK 1978/91]
- Roldan, Carlos/Racciatti, Donato: *Donato Racciatti: su orquesta y la voz de Carlos Roldan*. Montevideo: Sondor, Sondor 33.030, 1975. — 1 LP [SK 1978/91]
- Rotundo, Francisco/Sosa, Julio: *Yo soy aquel muchacho*. Buenos Aires: EMI-Odeon Saic, 14176, 1973. — 1 MC [TK 1989/53]
- Sosa, Julio: *Album de oro*. Buenos Aires: CBS, CBS 19.127, s/f. — 1 LP [SK 1975/162]
- Sosa, Julio: *Te acordás hermano*. BMG, E1022 - 74321141332, 1994. — 1 CD [CDK 1996/169]
- Sosa, Julio: *Todo Sosa ... de FM tango para usted*. Columbia: Sony Music, 2470025, 1991. — 2 CD's [CDK 1996/383]
- Sosa, Julio: *El varón del tango*. El Bandoneón, EBCD56, 1994. — 1 CD [CDK 1995/164]
- Sosa, Julio/Rotundo, Francisco: *Yo soy aquel muchacho*. Buenos Aires: EMI-Odeon Saic, 14176, 1973. — 1 MC [TK 1989/53]
- Villasboas, Miguel: *Dos pianos para el tango*. Montevideo: Sondor, 84271, 1982. — 1 MC [TK 1987/110]
- Villasboas, Miguel: *Milonga del 900*. Montevideo: Sondor, 84396, 1985. — 1 MC [TK 1987/83]
- Villasboas, Miguel: *Valses y tangos del ayer*. Uruguay: Clave, 72-35005, 1974. — 1 LP [SK 1976/213]

Vita, Nancy del Ibarbourou, Juana de: *Juana de Ibarbourou: tangos con personalidad*. Montevideo: Agadu-Sonder, 84157, 1981. — 1 MC [TK 1987/91]

Internacional

Aravena Llanca, Jorge/Machus, Bernd: *Magic bandoneon*, 1992. — 1 CD [CDG 1993/406]

Aravena Llanca, Jorge/Machus, Bernd: *Tango olé*. Berlin: Monopol-Prod., 1986. — 1 CD [CD 1998/72]

Aravena Llanca, Jorge/Machus, Bernd/Bernardo Machus Orchestra: *The very best of Magic Tango*. Berlin: Multisonic, 3103312, 1995. — 1 CD [CDG 1996/3]

Bernardo Machus Orchestra/Machus, Bern/Aravena Llanca, Jorge: *The very best of Magic Tango*. Berlin: Multisonic, 3103312, 1995. — 1 CD [CDG 1996/3]

El Camarón de la Isla/Tomatito: *Barrio negro*. Hamburg: Emoción, EM09302-2 - LC7644, p 1991 (c 1992). — 1 CD [CDK 1995/115]

El Choclo: *Original Tango*. Prinseneek, Holland: CnC Records, CNC44794. — 1 CD [CDK 1991/29]

Los Cinco Latinos: *Tangos*. Miami: Sony Discos CDB80791, 1992. — 1 CD [CDK 1996/381]

Cornil, Dominique: *Brazilian tangos & waltzes*. GHA, GHA126028, 1994. — 1 CD [CDK 1994/130]

Cuarteto Zupay/Rodríguez, Silvio/Milanés, Pablo: *Silvio Rodríguez – Pablo Milanés en vivo en Argentina*. Santiago de Chile: Alerce, ALC155, 1985. — 1 MC [TK 1985/9]

Cugat, Xavier: *Xavier Cugat loves to tango*. Bexhill-on-Sea: Interstate Music; Harlequin, HQ115, 1998. — 1 CD [CD 1999/25]

Cugat, Xavier/Shore, Dinah: *Xavier Cugat with Dinah Shore: ... from transcriptions*. West Sussex: Harlequin, HQCD29, 1993. — 1 CD [CDK 1996/323]

Diabelli Trio: *Tango*. Hamburg: Metronome, Metronome 813 705-1, P 1984. — 1 LP [SK 1986/267]

Ertel, Irmentraud: *Tango fusión*. Berlin 1990? — 1 MC [TG 1990/24]

Ertel, Irmentraud/Hensel, Lothar/Krigar, Thilo: *Tango fusión*. Musikproduktion 65803CZ, 1996? — 1 CD [CDK 1996/393]

Guidi, Oscar/I Salonisti: *Café Victoria: I Salonisti spielen argentinische Tangos*. Freiburg: Harmonia Mundi, 5671695312, 1985. — 1 CD [CDK 1985/367]

- Gutjahr, Klaus/Trauer, Günter: *Welcome bandoneon*. Berlin: Proyecto Bango, PB-1010, 1986. — 1 LP [SK 1987/48]
- Harris, Jack/Tipica Orchestra: *Tango!: The dance that swept the world!* East Sussex: Pavilion Records, PASTCD9752, 1992. — 1 CD [CDK 1992/385]
- Hensel, Lothar/Ertel, Irmentraud/Krigar, Thilo: *Tango fusión*. Musikproduktion, 65803CZ, 1996? — 1 CD [CDK 1996/393]
- I Salonisti/Guidi, Oscar: *Café Victoria: I Salonisti spielen argentinische Tangos*. Freiburg: Harmonia Mundi, 5671695312, 1985. — 1 CD [CDK 1985/367]
- Krigar, Thilo/Ertel, Irmentraud/Hensel, Lothar: *Tango fusión*. Musikproduktion, 65803CZ, 1996? — 1 CD [CDK 1996/393]
- Machus, Bernd/Aravena Llanca, Jorge: *Magic bandoneon*, 1992. — 1 CD [CDG 1993/406]
- Machus, Bernd/Aravena Llanca, Jorge: *Tango olé*. Berlin: Monopol-Prod., 1986. — 1 CD [CD 1998/72]
- Machus, Bern/Aravena Llanca, Jorge/Bernardo Machus Orchestra: *The very best of Magic Tango*. Berlin: Multisonic, 3103312, 1995. — 1 CD [CDG 1996/3]
- Milanés, Pablo/Rodríguez, Silvio/Cuarteto Zupay: *Silvio Rodríguez – Pablo Milanés en vivo en Argentina*. Santiago de Chile: Alerce, ALC155, 1985. — 1 MC [TK 1985/9]
- Orchester Pedro Gómez: *Tango tango tango*. 1987. — 1 CD [CDK 1993/254]
- Orquesta Nova: *Salon New York*. 1993. — 1 CD [CDK 1993/603]
- Radio Dancing Orchestra: *Tangos: Jalousie, Adios pampa mia, A media luz ...* p 1981 (c 1991). — 1 CD [CDK 1993/144]
- Rizzi, Susanna/Stroscio, César/Rizzo, Luis: *Tristesse*. San Giovanni Valdarno, Italia: Materiali Sonori, CD90025. — 1 CD [CDK 1992/40]
- Rizzo, Luis/Stroscio, César/Rizzi, Susanna: *Tristesse*. San Giovanni Valdarno, Italia: Materiali Sonori, CD90025. — 1 CD [CDK 1992/40]
- Rodríguez, Silvio/Milanés, Pablo/Cuarteto Zupay: *Silvio Rodríguez – Pablo Milanés en vivo en Argentina*. Santiago de Chile: Alerce, ALC155, 1985. — 1 MC [TK 1985/9]
- Rundfunk-Tanzstreicherorchester Berlin: *Olé guapa: die schönsten Tangos der Welt*. Berlin: VEB Deutsche Schallplatten, Amiga 856 251, 1987. — 1 LP [ST 1989/11]
- Salado, Manuel: *Tangos, tanguillos y rumbas*. Sevilla: OFS, 10497, 1997. — 1 CD [CD 1997/545]
- Sandoval, Bernardo: *Vida: live à la Salle Odyssud Blagnac*. Dortmund: Pläne, 88771, 1994. — 2 CD's [CDK 1995/87]

- Shore, Dinah/Cugat, Xavier: *Xavier Cugat with Dinah Shore: ... from transcriptions*. West Sussex: Harlequin, HQCD29, 1993. — 1 CD [CDK 1996/323]
- Stroschio, César/Rizzi, Susanna/Rizzo, Luis: *Tristesse*. San Giovanni Valdarno, Italia: Materiali Sonori, CD90025. — 1 CD [CDK 1992/40]
- Tango Cuatro: *Tango Cuatro*. Niederlande: CBS, 4667372, P 1990. — 1 CD [CDK 1991/99]
- Tipica Orchestra/Harris, Jack: *Tango!: The dance that swept the world!* East Sussex: Pavilion Records, PASTCD9752, 1992. — 1 CD [CDK 1992/385]
- Tomatito/El Camarón de la Isla: *Barrio negro*. Hamburg: Emoción, EM09302-2 - LC7644, p 1991 (c 1992). — 1 CD [CDK 1995/115]
- Trauer, Günter/Gutjahr, Klaus: *Welcome bandoneon*. Berlin: Proyecto Bango, PB-1010, 1986. — 1 LP [SK 1987/48]

Sampler:

- Tangos: Original-Aufnahmen aus den 30er und 40er Jahren*. Köln: EMI-Electrola, Odeon 1C 038-1467361. — 1 LP [SK 1986/264]

Autores

Prof. Dr. Bruno Walter **Berg**, Romanisches Seminar, Albert-Ludwigs-Universität, Werthmannplatz 3, D-79085 Freiburg i. Br.

Prof. Ana María **Cartolano**, Lisandro de la Torre 1058, 1638 Vicente López, Argentina.

Monika **Elsner**, Kassenberger Strasse 3, D-44879 Bochum, Alemania.

Diana **García Simon**, Grüneburgweg 89, D-60323 Frankfurt/Main, Alemania.

Javier **González Vilaltella**, Institut für Romanische Philologie, Universität München, Ludwigstrasse 25, D-80539 München, Alemania.

Prof. Dr. David **Lagmanovich**, Laprida 567, Bloque 2, 1°B, 4000 Tucumán, Argentina.

Meri **Lao**, Via de Giubbonari 97 A int. 9, I-00186 Roma, Italia.

Sonia Alejandra **López M.A.**, Am Graben 20, D-85072 Eichstätt, Alemania.

Prof. Dr. Blas **Matamoro**, Redacción “Cuadernos Hispanoamericanos”, Avenida de los Reyes Católicos, 4, E-28040 Madrid, España.

Prof. Dr. Dieter **Reichardt**, Ibero-Amerikanisches Institut der Universität Hamburg, Von-Melle-Park 6, D-20146 Hamburg, Alemania.

Prof. Dr. Eduardo **Romano**, Méndez de Andes 1140, 1405 Buenos Aires, Argentina.

Prof. Dr. Dr. Michael **Rössner**, Institut für Romanische Philologie, Universität München, Ludwigstrasse 25, D-80539 München, Alemania.

Prof. Dr. Horacio **Salas**, República de la India 2951, 3°F, 1425 Buenos Aires, Argentina.

Prof. Dr. Noemí **Ulla**, Moreno 442, 11°6, 1091 Buenos Aires, Argentina.

Dr. Scarlett **Winter**, Romanisches Seminar, Universität-GH Siegen, D-57068 Siegen, Alemania.

BIBLIOTHECA IBERO-AMERICANA

Editado por el Instituto Ibero-Americano
Fundación Patrimonio Cultural Prusiano, Berlín

Últimos tomos de la colección en castellano:

- Vol. 60: **Klaus Zimmermann, Christine Bierbach (eds.):**
Lenguaje y comunicación intercultural en el mundo hispánico.
Frankfurt/Main: Vervuert; Madrid: Iberoamericana; 1997; 216 p.
ISBN 3-89354-560-3 (Vervuert); ISBN 84-88906-56-0 (Iberoamericana)
- Vol. 63: **Klaus Zimmermann (ed.):**
La descripción de las lenguas amerindias en la época colonial.
Frankfurt/Main: Vervuert; Madrid: Iberoamericana; 1997; 452 p.
ISBN 3-89354-563-8 (Vervuert); ISBN 84-88906-74-9 (Iberoamericana)
- Vol. 66: **Klaus Zimmermann (ed.):**
Lenguas criollas de base lexical española y portuguesa.
Frankfurt/Main: Vervuert; Madrid: Iberoamericana; 1999; 560 p.
ISBN 3-89354-566-2 (Vervuert); ISBN 84-88906-84-6 (Iberoamericana)
- Vol. 67: **Dieter Janik (ed.):**
La literatura en la formación de los Estados hispanoamericanos (1800-1860).
Frankfurt/Main: Vervuert; Madrid: Iberoamericana; 1998; 268 p.
ISBN 3-89354-567-0 (Vervuert); ISBN 84-88906-49-8 (Iberoamericana)
- Vol. 68: **Caroline Schmauser, Monika Walter (eds.):**
¿«¡Bon compaño, jura Di!»? El encuentro de moros, judíos y cristianos en la obra cervantina.
Frankfurt/Main: Vervuert; Madrid: Iberoamericana; 1998; 164 p.
ISBN 3-89354-568-9 (Vervuert); ISBN 84-95107-01-5 (Iberoamericana)

Vol. 69: Helga von Kügelgen (ed.):

... y las palabras ya vienen cantando ... Texto y música en el intercambio hispano-alemán.

Frankfurt/Main: Vervuert; Madrid: Iberoamericana; 1999; 164 p.

ISBN 3-89354-569-7 (Vervuert); ISBN 84-95107-45-7 (Iberoamericana)

Vol. 72: Harald Wentzlaff-Eggebert (ed.):

Naciendo el hombre nuevo... Fundir literatura, artes y vida como práctica de las vanguardias en el Mundo Ibérico.

Frankfurt/Main: Vervuert; Madrid: Iberoamericana; 1999; 300 p.

ISBN 3-89354-572-7 (Vervuert); ISBN 84-95107-54-6 (Iberoamericana)

Vol. 73: Jaime de Salas, Dietrich Briesemeister (eds.):

Las influencias de las culturas académicas alemana y española desde 1898 hasta 1936.

Frankfurt/Main: Vervuert; Madrid: Iberoamericana; 2000; 288 p.

ISBN 3-89354-573-5 (Vervuert); ISBN 84-95107-66-X (Iberoamericana)

Vol. 77: Nikolaus Böttcher, Bernd Hausberger (eds.):

Dinero y negocios en la historia de América Latina. Geld und Geschäft in der Geschichte Lateinamerikas. Veinte ensayos dedicados a Reinhard Liehr.

Frankfurt/Main: Vervuert; Madrid: Iberoamericana; 2000; 552 p.

ISBN 3-89354-577-8 (Vervuert); ISBN 84-95107-68-6 (Iberoamericana)

Vol. 79: Michael Rössner (ed.):

«¡Bailá! ¡Vení! ¡Volá!» El fenómeno tanguero y la literatura.

Frankfurt/Main: Vervuert; Madrid: Iberoamericana; 2000; 288 p.

ISBN 3-89354-579-4 (Vervuert); ISBN 84-95107-81-3 (Iberoamericana)

**Iberoamericana
de Libros y Ediciones, S.L.**

c/ Amor de Dios, 1

E - 28014 Madrid

Tel.: (+34) 91-429 35 22

Fax: (+34) 91-429 53 97

E-mail: iberoamericana@readysoft.es



**Vervuert
Verlagsgesellschaft**

Wielandstr. 40

D - 60318 Frankfurt am Main

Tel.: (+49) 69-597 46 17

Fax: (+49) 69-597 87 43

E-mail: info@iberoamericanalibros.com

Este volumen trata del tango como fenómeno "total", pero de manera preponderante de su relación con la lengua, con el texto, sea como "música-texto" en el tango cantado, como eco y/o material de temas y motivos dominantes en la literatura culta y/o popular, sea del tango como elemento del teatro porteño o incluso del tango-operita como en el caso de María de Buenos Aires. Tango y literatura, esta relación se podría definir como un antagonismo: baile sin palabras vs. palabras con o sin música, pero también diversión popular e industrializada de la cultura de masas vs. arte de élites; se puede también definir como una relación conflictiva pero fructífera de un continuo intercambio a nivel de temas, motivos, imágenes, medios de publicación, formas de comunicación literaria. Quince autores "del lado de allá y del lado de acá" se ocupan de temas como: Tango y arte dramático (teatro/cine), Las letras de tango en el contexto de la lírica rioplatense, El tango como tema y material de la literatura latinoamericana y Nuevas tendencias e imágenes del tango.